LOEB MUSIC LIBRARY
ML 13SF 4

Mus 1512.215.2

Harvard College Library

FROM

By exchange

MUSIC

Digitized by Google

Beethoven's
Symphonien
nach ihrem idealen Gehalt,

mit

besonderer Rücksicht auf **Haydn, Mozart** und die neueren Symphoniker.

Für Freunde der Tonkunst

von

Ernst von Elterlein,

Verfasser der Schrift: „Beethoven's Clavierſonaten" etc.

Zweite, gänzlich umgearbeitete und vermehrte Auflage.

Preis 18 Ngr.

Dresden,

Verlag von Adolph Brauer.

1858.

Digitized by Google

Harvard College Library
Apr[illegible]1918
~~Mus 628.1.904~~ By Exchange
Mus 1512.2.15.2

Digitized by Google

Herrn

Prof. Dr. Friedrich Theodor Vischer

in Zürich

aus innigster Verehrung und aufrichtigster
Dankbarkeit gewidmet

vom Verfasser.

Digitized by Google

Digitized by Google

Widmung.

Indem ich Ihnen, mein werther Herr und Freund, diese kleine Schrift widme, beschleicht mich ein Gefühl der Bangigkeit. Denn ist es nicht ein Wagniß, wenn ein Dilettant in der Kunst und Wissenschaft des Schönen eine kleine Studie wie diese mit dem Namen eines Mannes zu schmücken sich unterfängt, der, unberührt von den Parteikämpfen der Gegenwart, im Reiche der Gedanken einen Weltbau der Schönheit errichtet hat!

Und doch, „ich hab's gewagt"! Das Gefühl der Verehrung für Sie, wie das Gefühl der Dankbarkeit gegen Sie verscheucht all' meine Besorgniß und ermuthigt mich. — Die neue Welt, welche mir Ihre „Wissenschaft des Schönen" eröffnet hat, der Gewinn, den ich daraus für Befriedigung tiefster Lebensbedürfnisse geschöpft habe — dies hat mich zu Ihrem

Digitized by Google

größten Schuldner gemacht, so daß es mir nicht genügt, meine Schuld der Dankbarkeit in bloßen wörtlichen Versicherungen zu tilgen; es drängt mich, Ihnen durch die That zu danken. —

Vielleicht erkennen Sie beim Durchblättern dieser Schrift, wie innig der Macht Ihrer Gedanken meine Betrachtungsweise hingegeben ist, und, wenn ich erreicht, was ich gewollt, daß der Siegespreis nicht mir allein gebühre. Dann haben Sie wohl auch Nachsicht mit den Schwächen meiner kleinen Schöpfung und beurtheilen Sie nicht zu streng mit dem Auge des Denkers. Kann ich mir doch, zumal wenn ich die theueren brieflichen Vermächtnisse, die ich von Ihnen besitze, betrachte, Sie nur als gütig denken!

So sei mein Werkchen Ihrem freundlichen Wohlwollen herzlich empfohlen und wandere getrost zu Ihnen hin. Möchte auch seinem Schöpfer bald vergönnt sein, den Gestaden des schönen Züricher Sees zuzueilen und der süßen Nähe Glück bei Ihnen zu genießen. Unterdessen empfangen Sie nur noch aus weiter Ferne den wärmsten deutschen Gruß, den innigsten deutschen Händedruck Ihres

Waldheim, am 9. Februar 1858

Ernst Gottschald.

Digitized by Google

Vorwort zur zweiten Auflage.

Gegenwärtige Schrift erschien vor vier Jahren anonym. In ihrer jetzigen Gestalt ist sie so vollständig umgearbeitet und erweitert, daß man sie nahezu für ein neues Werk halten wird. Diese Umgestaltung war ich mir selbst und der Sache schuldig. Ich mußte mir — und konnte es ohne Selbstüberschätzung — sagen, daß ich im Verlaufe mehrerer Jahre durch unausgesetzte theoretische Studien, wie durch practische Musikpflege an Kunsteinsicht reifer geworden war. So drängte es mich, die Früchte mancher stillen Stunden in den nachstehenden Betrachtungen niederzulegen.

Diese Schrift ist zunächst und vor Allem für diejenigen „Freunde der Tonkunst" geschrieben, welche ich als die Ernsteres anstrebenden Dilettanten bezeichne. Ihnen will die Schrift beim Genusse der Meisterschöpfungen symphonischer Kunst, vor Allen Beethoven's, unterstützend zur Seite stehen, sie will

Digitized by Google

ihnen, wie auch in der Einleitung gesagt ist, da sie die Musik mehr oder weniger dunkel fühlen, nur genießen, ein möglichst bewußtes Gefühlsverständniß eröffnen und so nur zur Steigerung des Kunstgenusses beitragen. — Aber auch manchem practischen Musiker ist vielleicht meine Arbeit nicht unwillkommen, wenn sie ihm, wie ich zu hoffen wage, manche Anregung zum Denken über seine Kunst in ihrer eigenthümlichsten und höchsten Sphäre giebt, ihn, der nur oft zu sehr geneigt und selbst genöthigt ist, einseitig die sinnlich-practische Seite der Musik zu beachten, für das Idealmoment der reinen Tonkunst begeistern kann.

Diesem mir gesteckten Ziele glaubte ich mich um so mehr zu nähern, wenn ich an den geeigneten Stellen das, was die Autoritäten der Musikwissenschaft und Aesthetik über symphonische Kunst im Allgemeinen und Besondern gedacht haben, in meine Betrachtungen mit verflöchte. Hauptsächlich bestrebte ich mich, die epochemachende Geistesthat Vischer's mehr, als er selbst thun konnte, für die Musik zu verwerthen und den Freunden der Tonkunst zugänglicher zu machen. Dem Vorwurfe, daß ich mich so überhaupt zu sehr mit fremden Federn geschmückt hätte, fürchte ich nicht ausgesetzt zu werden; er würde auch deshalb in Nichts zusammenfallen, weil ich nicht zu meiner,

Digitized by Google

ſondern zur Verherrlichung einer hohen und reinen Sache ſchreibe. —

Beethoven als den Gipfel ſymphoniſcher Kunſt darzuſtellen, ſoweit das Wort es vermag, dahin ging im Beſonderen mein Sinn. Nicht beſſer glaubte ich aber meinem Ziele mich zu nähern, als wenn ich, mehr als in der erſten Auflage geſchehen, auf die anderen Symphoniker vor wie nach dieſem Einzigen unter ihnen, Rückſicht nähme. Ja auf die Schilderung des Entwickelungsganges der nach-Beethoven'ſchen Symphonie habe ich aus mehrfachen Gründen beſonderes Gewicht gelegt und mich namentlich möglichſt eingehend über die blendende Erſcheinung Liszt's verbreitet. Ich weiß, daß ich hiermit auf einen Vulcan getreten bin, mich in das Reich der Scylla und Charybdis begeben habe. Aber ich kann mir das Zeugniß geben, daß ich unbeirrt durch die Klippen rechts und links nur meiner gewiſſenhaften Ueberzeugung gefolgt bin, von Parteieifer mich fernhaltend, daß ich mich beſtrebt habe, den friedlichen Character meiner ganzen Betrachtungsweiſe, die harmoniſche Grundſtimmung, welche mich bei Ausarbeitung meiner Schrift durchdrang, nicht durch unnöthige Diſſonanzen zu ſtören. Deshalb ſehe ich auch ruhig dem Urtheile der Freunde ächt muſikaliſcher Schönheit entgegen.

Digitized by Google

Dem freundlichen Wohlwollen dieſer meiner Geſinnungsgenoſſen ſei denn ſchließlich meine Schrift empfohlen. Sie können verſichert ſein, daß dieſe kleine Schöpfung meines Geiſtes nur der reinſten Liebe zur Schönheit, der glühendſten Begeiſterung für die herrliche Kunſt der Töne entſprungen iſt.

Waldheim in Sachſen,
am 9. Februar 1858.

Ernſt von Elterlein.

Digitized by Google

Die Idee der Schönheit verwirklicht sich am vollkommensten nur in der Kunst, und es ist eine der größten Errungenschaften der modernen Wissenschaft des Schönen, der Aesthetik, die Kunst als volle und ganze Wirklichkeit des Schönen begriffen zu haben. Wohl tritt uns die Schönheit nicht blos in der Kunst entgegen, wir schauen sie im Leben, in der Natur, in der Geschichte vielfältig an, ihre reinste Gestalt aber zeigt uns nur die Kunst, und nur in ihr wird das Wesen des Schönen am tiefsten erfaßt. Erkennen wir das Schöne überhaupt als die Idee in der Form begrenzter Erscheinung, so vermögen wir doch nur mit Hülfe der Kunst sein Wesen in schärfster Bestimmtheit und erschöpfend zu begreifen, indem wir, uns der Worte unseres größten Aesthetikers, Vischers, bedienend, das Schöne als die durch den Geist erzeugte und in ein äußeres Material niedergelegte Umbildung der sinnlich begrenzten Erscheinung zum reinen Ausdruck der Idee denkend bestimmen. Wir wissen, daß die Phantasie es ist, welche mit schöpferischer Kraft die Gebilde des Schönen erzeugt, und in dem Material der Kunst lebendig

Digitized by Google

verkörpert und haben sie als das Organ des Schönen in seinem ganzen Umfang (Vischer) zu begreifen. Wir erkennen auch, daß sie eine und dieselbe ist, mag sie uns als bildende, als empfindende oder als eigentlich dichtende Phantasie entgegentreten, denn in diesen ihren inneren Momenten ist sie immer zugleich ganz gegenwärtig. So aber wird sie uns auch als Schöpferin jeder einzelnen Kunst in ihr immer zugleich die ganze Schönheit darstellen, ob zwar von besonderen verschiedenen Standpunkten aus, in stets eigenthümlicher Beleuchtung so zu sagen. So ist hier wiederum jede einzelne Kunst die ganze Kunst und auch in ihr die ganze Schönheit.

Wenden wir uns zu der Kunst der Töne, so ist es bemerkenswerth, daß, worauf Vischer (Aesthetik der Musik §750) treffend hinweist, in dieser Kunstsphäre das Schöne in einer Weise zur Erscheinung kommt, welche das wahre Wesen desselben, wie wir es denkend begreifen, gewissermaßen verhüllt. Zwar das Gefühl, der unmittelbare Genuß eines Kunstwerkes z. B. einer Beethoven'schen Symphonie sagt uns, daß wir im wahren Heiligthum der Schönheit uns befinden, allein wie hier die beiden Pole des Schönen, die Idee und die sinnlich begrenzte Erscheinung zur Einheit zusammengehen, dies verhüllt sich bei einer oberflächlichen denkenden Betrachtung unsern Blicken. Das Geheimniß liegt in dem eigenthümlichen Verhältniß zwischen Inhalt und Form in der Sphäre der Musik. In keiner Kunst ist, so wie in ihr, der Inhalt ganz in der Form aufgegangen, und es liegt der Schein nahe, nur Form,

Digitized by Google

nur Erscheinung hier zu sehen. So erblickt denn auch ein neuerer Aesthetiker (Hanslick) in der Musik nur tönend bewegte Formen. Allein wie Hanslick selbst diesen Ausspruch bei näherer Untersuchung bedeutend einzuschränken sich gezwungen sieht, wie selbst der große Hegel trotz seiner Hinneigung zu einer Theorie von der Inhaltlosigkeit der Musik die Idee nicht ganz aus ihr verbannt, so ist es das Verdienst Vischers auch in der Tonkunst die Idee als in der Einzelgestalt erscheinend erkannt und nachgewiesen, damit eben die Gleichberechtigung der Musik mit den anderen Künsten festgestellt, sie zu einer wahren Kunst der Idee erhoben zu haben. Die Ergebnisse der Vischer'schen Untersuchungen stimmen merkwürdig mit der Wirklichkeit der Kunst, welche sich bald vor uns entfalten wird, zusammen, indem sie dieselbe gewissermaßen beglaubigen, wie sie von ihr beglaubigt werden. Die Phantasie als empfindende ist die Schöpferin der Musik, daher das Gefühl der Kern der Tonkunst. Im Gefühl aber, dies ist sein eigentliches Wesen, werden wir unserer selbst inne, wie wir in unseren Lebensbedingungen durch die objective Welt gefördert oder gehemmt sind, und es ist vergleichungsweise dunkel, indem es nur seine eigene Stimmung, nichts von dem Gegenstand aussagt, durch den sie erregt ist, im Gegensatz zu dem unterscheidenden Character des Bewusstseins, dem gegenüber es eine ungleich tiefere Form des Seelenlebens ist, da es die objective Welt in das innere Leben des Selbst verwandelt. Das Gefühl durchdringt sich nun mit dem Lebensgehalte des

Digitized by Google

Individuums und legt sich mit dieser Fülle in die einzelne Stimmung. Da aber in allen individuellen Unterschieden die Grundbewegungen des menschlichen Lebens dieselben sind, so ist der Character der Allgemeinheit und Nothwendigkeit durch diese Individualität eben so wenig, als durch die Subjectivität des Gefühls überhaupt ausgeschlossen. *Jede menschlich wahre individuelle Stimmung enthält das Gefühl des Endlichen und Unendlichen in irgend einer Weise geeinigt und so die Bedingungen in sich, die Idee in begrenzter Erscheinung darzustellen.* So Vischer. Genug, die Idee lebt ihr Leben auch in den Tönen, nur in scheinbar verschleierter Gestalt, denn sie ist hier nur in Gefühlsform sichtbar. Genug, die Tonkunst ist ihrem wahren Wesen nach kein Spiel mit bloßen Formen, in den Tönen lebt und webt ein Etwas, was idealen Ursprungs ist. Genug, die Schönheit der Musik ist keine in jedem Sinne inhaltslose; die Musik hat auch ihren Inhalt: die Stimmungen der Seele, die Welt der Gefühle. —

Wir sagten, daß schon der unmittelbare Genuß eines wirklichen musikalischen Kunstwerkes uns einen tieferen ideellen Gehalt derselben empfinden, d. h. etwas mehr als bloße schöne Formen erscheinen lasse. Es reicht aber nicht aus, daß wir uns mit diesem unmittelbaren Eindrucke begnügen, es waltet in uns ein innerer Drang, das, was wir mehr oder weniger unbewußt fühlen, zur bewußten Einsicht für uns zu erheben. Wohl sind alle großen Kunstwerke zu-

Digitized by Google

nächst und vor Allem deshalb geschaffen, damit wir sie genießen, ihrem mächtigen Eindruck unbefangen uns hingeben, denn hierin finden wir eine unerschöpfliche Quelle jener Seligkeit, welche ihre Schöpfer beim Schaffen der Phantasie durchdrungen haben mag, nur so ist es uns, den Empfangenden, vergönnt, uns in jenes Reich des Ideals, wo „die reinen Formen wohnen," emporzuschwingen. Unwillkührlich aber drängt sich uns dann die Frage auf nach dem, was es denn eigentlich sei, das diese Seligkeit, diesen Aufschwung in höhere Sphären bewirkt hat. Wir verlangen nach einer Lösung des Räthsels, und begreifen nun, daß sie nur in dem Werke selbst zu finden sei und nur in der Idee, dem idealen Gehalt desselben begründet sein könne, in seinem Wesen, wie es im Urendlichen wurzelt, nicht in seiner endlichen sinnlichen Gestalt für sich, denn das Sinnliche, Endliche, trägt den Character der Ausschließlichkeit und Veränderlichkeit an sich, nur vom Idealen bestimmt und durchdrungen wird es eine ewige, den ganzen Menschen bezwingende Macht. So ist die Frage nach dem wahren Wesen des Kunstwerkes gleichbedeutend mit der Frage nach dem idealen Gehalt desselben. Ist es uns nun gelungen, diese Frage zu lösen, d. h. die Idee in einem Werke der Tonkunst ins denkende Bewußtsein zu bringen, so ist der Gewinn für den vollständigen Genuß der Schöpfung ein wahrhaft unendlicher. Weit entfernt, daß dadurch der unmittelbare Kunstgenuß beeinträchtigt wird, wird er vielmehr nur erhöht, denn er ist nun ein wahrhaft vermittelter, d. h. nun

Digitized by Google

erſt wahrer vollſtändiger Kunſtgenuß. — Beabſichtigen wir in dieſem Sinne, den Freunden der Tonkunſt den idealen Gehalt zum Verſtändniß zu bringen, wie er gerade in jenen Werken ſich verkörpert, welche einen Culminationspunkt im Bereiche der muſikaliſchen Wirklichkeit bilden, den Symphonien Beethoven's, ſo ergiebt ſich uns, um die Aufgabe möglichſt erſchöpfend und tief zu löſen, die unabweisbare Pflicht dem ganzen Weſen der Symphonie überhaupt und im Allgemeinen in dieſer Weiſe betrachtend zu nahen. —

Die lebendige Kunſt der Töne und die Wiſſenſchaft der Muſik haben längſt den Beweis geliefert, daß die Symphonie als die höchſte und vollendetſte Form der reinen, des dichteriſchen Wortes entbehrenden Muſik anzuſehen iſt. In der Symphonie, ſagt Köſtlin in Viſchers Aeſthetik der Muſik, iſt die freie Bewegung des monodiſchen Solo, die feine Stimmenverwebung des Streichquartetts, der Farbenreichthum des gemiſchten Satzes, die Fülle und Tonklarheit des Concertſatzes vereinigt und zugleich unter die höhere Potenz der Orcheſtermuſik geſtellt, in welcher das Einzelne dem Ganzen untergeordnet iſt, innerhalb deſſelben aber die ihm in der Harmoniemuſik verkümmerte Freiheit individueller Bewegung im reichen Maaße genießt. Dieſe reichſte Form muß aber zugleich fähig ſein, den reichſten Gehalt in ſich zu faſſen, ja nur ſie allein vermag es wirklich, wie umgekehrt der reichſte Gehalt auch nur in der umfaſſendſten Form ſich verwirklichen läßt, ein Lebensgeſetz des Schönen, deſſen philoſophiſche Begründung und

Digitized by Google

Durchführung in der gesammten Kunstwelt nicht zu den geringsten Verdiensten unseres Vischer gehört. So sagt denn auch Köstlin weiter: „In Folge dieser Massenhaftigkeit und Universalität ist die Symphonie zu einer ganz anderen Art von Tongemälden berufen als die bisherigen Formen, sie ist, da sie allstimmig ist, und namentlich die hellaustönenden Blasinstrumente mit den ideelleren Streichorganen vereinigt, ein Bild des in seiner ganzen Fülle und Kraft, nach allen Seiten seiner Erregungsfähigkeit, in allen seinen Regionen sowohl innerlich bewegten als nach außen sich erschließenden Gefühlslebens, sie ist ganzes vollständiges Lebensbild und zwar Bild sowohl des Lebens, wie es zunächst im stilleren Bereich des Inneren sich regt, als auch wie es von da mächtig und klar heraustritt ans Licht des Tages, alle seine Schwingungen mächtig entfaltend, nichts verbergend, bald in voller Selbstmittheilung fröhlich einhergehend, bald in ihr Entlastung und Erleichterung suchend von dem, was die Brust begeisternd schwellt oder das Herz drückend bewegt. Die Universalität ist der Symphonie allein eigen; die Symphonie ist nicht nur ganz heraustretende Gefühlsmalerei, sondern auch Malerei des ganzen Gefühlsgebiets; die in ihr vereinigten Klangfarben und die in ihr möglichen Toncombinationen klingen so klar und characteristisch an die sämmtlichen Erregungsarten, Stimmungskreise und Empfindungsgebiete des Seelenlebens an, daß sie dieselben vollständig zu erschöpfen, sie für sich oder in größerer Vereinigung zu schildern vermag."

Digitized by Google

Die Symphonie vor Beethoven.

Haydn.

Dieſes ihr Weſen entfaltet die Symphonie auf dem Schauplatz der kunſtgeſchichtlichen Wirklichkeit, den wir jetzt betreten, nicht ſofort in ſeinem vollen Umfange, vielmehr durchläuft ſie eine Reihe innerer Momente, in denen zwar überall ihr ganzes Weſen zur Erſcheinung kommt, doch nur ſo, daß es von Stufe zu Stufe zu größerer Vertieftheit und Allgemeinheit ſich entwickelt. Dies iſt die Symphonie von Haydn bis Beethoven!

In Haydn erkennen wir den ſelbſtändigen Schöpfer der modernen Inſtrumentalmuſik, denn er verwendet zuerſt das geſammte Orcheſter zu ſelbſtändigen Kunſtwerken, zu Formen, in denen die angewandten Mittel den ihrer Natur entſprechenden größtmöglichen Zweck verwirklichen können, er ſchafft die Symphonie. Und ſo heimiſch fühlt ſich alsbald der Meiſter in dieſer Sphäre, daß er ſich ſeine ganze Künſtlerlaufbahn hindurch in ihr bewegt und Symphonien, 113 an der Zahl, ins Daſein ruft. Erſtaunen wir mit Recht über den Reichthum an erfindender Kraft, den Haydn's Genius hierdurch offenbaret, ſo beſcheiden wir uns gleichzeitig, daß eine ziemliche Anzahl ſeiner Symphonien mehr den Character von Jugendarbeiten tragen und nicht berufen ſein möchten, als reife vollwichtige Schöpfungen eine bleibende Geltung im

Digitized by Google

Gebiete der Kunſtgeſchichte zu beanſpruchen. Verſenken wir uns daher nur in die Betrachtung der bedeutendſten Symphonien, etwa 15 bis 20 an der Zahl, ſo laſſen ſchon ſie das wahre Weſen der Haydn'ſchen Symphonien überhaupt auf das Beſtimmteſte erkennen. Wir finden zunächſt in Haydn's Symphonien, wenn wir zugleich auf ſeine Nachfolger vergleichende Blicke richten, den Character größter Einfachheit des Empfindungsausdruckes und die Beſchränkung auf einige beſtimmt abgegrenzte Stimmungsgebiete ausgeprägt. In der That ſuchen wir in Haydn's Symphonien vergebens nach jenen verwickelten pſychologiſchen Gefühlsproceſſen, nach jenen allumfaſſenden Stimmungskreiſen, wie ſie uns von Beethoven geſchildert werden; ſtatt in den dunklen Tiefen ſeeliſcher Zuſtände, verweilen wir auf der lichten Oberfläche eines einfach dahinfließenden Gefühlsſtromes. Dieſe Einfachheit des Empfindungsausdruckes erſcheint uns bei näherer Betrachtung unter dem Bilde reiner kindlicher Idealität. Indem wir dieſe reine kindliche Idealität in Haydn's Symphonien wiedergeſpiegelt finden, denken wir natürlich nicht an jene Kindlichkeit, wie ſie in unvollkommener und unreifer Erſcheinung im Leben des Menſchen ſich verkörpert, wir faſſen vielmehr das Weſen des Kindlichen in ſeiner idealen Geſtalt, in ſeinen inneren Momenten als die reine kindliche Idealität, deren Darſtellung eine vollberechtigte und des größten Künſtlers würdige iſt. Haben wir ihren Sinn aus Haydn's Tönen richtig erfaßt, ſo iſt der

Digitized by Google

ideale Gehalt dieſer Symphonien in ſeinem Kern und Mittelpunkt erkannt und der Schlüſſel zu allen übrigen daraus mit innerer Nothwendigkeit ſich ergebenden Momenten gegeben. Zunächſt iſt hiermit von ſelbſt die nothwendige Begrenzung der Stimmungsgebiete gegeben. Die reine kindliche Idealität in ihrem Weſen die einfachſte und am wenigſten reich entwickelte, kann ſich auch nur in wenigen beſtimmten Stimmungsſphären ausbreiten und entfalten. Unſchuldige Heiterkeit, reine Freude am „Daſein ſo gelind", ſorgloſes Spiel, neckiſche Laune, ſchalkhafter, ſchelmiſcher Sinn, damit ſind längſt jene Stimmungskreiſe bezeichnet. Es iſt innere Nothwendigkeit, daß von dieſem Reiche der Ernſt und Schmerz des Lebens in ſeiner vollen Strenge und Herbheit ausgeſchloſſen bleibt, in ſeiner vollen Strenge und Herbheit nämlich; denn allerdings berühren beide, Ernſt wie Schmerz, auch dieſe Kreiſe, aber nur wie Gebilde, die augenblicklich die Sonne verdunkeln, um alsbald wieder verſcheucht zu werden. Jene Begrenztheit aber der Stimmungsgebiete weit entfernt iſt ſie den Meiſter in der Kraft und Fülle der Erfindung zu beſchränken, daß wir vielmehr in ſeinen Symphonien zur Bewunderung hingeriſſen werden über den Reichthum, den er offenbart, über die Mannigfaltigkeit und Urſprünglichkeit von Geſtalten, die ſeine ſchöpferiſche Phantaſie hinzaubert, über die wahrhafte Unerſchöpflichkeit der Ausdrucksweiſen. Und ſo iſt ſchon bei ihm das Weſen der Symphonie in ſeiner Wahrheit und Vollſtändigkeit verkörpert. Schon Haydn, in

Digitized by Google

seiner vergleichungsweise beschränkten Sphäre, giebt uns ein ganzes volles Lebensbild, eine Universalität in seiner Weise. — Und dies erreicht er mit der einfachsten Verwendung der orchestralen Kräfte. So weit seine Weltanschauung von derjenigen Beethoven's entfernt ist, so weit steht sein Orchester von dem Beethoven'schen ab. Von der individuellen Bedeutsamkeit der einzelnen Instrumente, wie sie in Beethoven erscheint, hat Haydn kaum eine Ahnung, es ist mehr das Gesetz der Abwechselung in der heiteren Grundstimmung und der Reiz der Klangfarbe des Instruments, welche dessen gesondertes Auftreten bedingt, nicht wird seine Anwendung durch die innere Nothwendigkeit, einem bestimmten idealen Gehalte diesen bestimmten Ausdruck durch dieses bestimmte Instrument zu verleihen, hervorgerufen. Mag daher auch vom Beethovenschen Standpunkt aus das Haydn'sche Orchester fast als ärmlich erscheinen, so ist es im Sinne der Darstellung eines idealen Gehaltes von solcher Einfachheit, wie der Haydn'sche durchaus zweckentsprechend, und erfüllt seine Aufgabe vollkommen. Verkümmern wir uns darum nicht den reinen Genuß dieser Werke, lassen wir ihre reine Harmonie ungetrübt auf uns einwirken. —

So verlockend es auch erscheinen mag, die einzelnen symphonistischen Werke Haydn's gesondert zu betrachten, so sind es doch gerade sie, welche im einzelnen am allerwenigsten eines Commentars bedürfen, hat man sich einmal ihren allgemeinen idealen Gehalt zum Bewußtsein gebracht. Sie ge-

Digitized by Google

hören zu der leichteſt verſtändlichen Muſik, die ſich denken läßt, und ihre einzelnen Schönheiten liegen offen und unverſchleiert zu Tage. Als die nach unſerer Anſicht vorzüglichſten laſſen ſich — wir folgen dem 4händigen Arrangement von Klage, dem vielleicht beſten — bezeichnen: Nr. 1 in D, Nr. 2 in Es, Nr. 3 in B, Nr. 4 in G (die ſogenannte Militairſymphonie), Nr. 5 in Es, Nr. 7 in G (mit dem Paukenſchlag), Nr. 8 in D, Nr. 9 in C, Nr. 11 in D, Nr. 12 in G-moll, Nr. 13 in C-moll, Nr. 22 in G-dur. Unter ihnen erſcheinen uns als die Höchſtſtehenden Nr. 1, 4 und 5, Nr. 5 in Es ragt beſonders durch die oft zauberhafte Inſtrumentation hervor und im letzten Satze klingt eine Romantik an, welche uns beinahe der Haydn'ſchen Sphäre entrückt. Ausgezeichnet durch ſprudelnde Genialität ſind mehrere Schlußſätze, wie die der Symphonien Nr. 1 und 3, und das Andante jener erſten Symphonie reiht ſich dem durch Innigkeit ergreifendſten an, was Haydn gedichtet. In allen bewegteren Sätzen aber, unter denen die Menuetts meiſt von ſchlagender Orginalität ſind, iſt eine Fülle von naivem Humor ausgegoſſen, wie ſie in dieſer Weiſe nie wieder zur Erſcheinung gekommen, daher Fr. Brendel mit vollſtem Recht Haydn den größten Meiſter des Scherzes und der Laune nennen konnte.

Mozart.

Mit Haydn beginnt, nach Köſtlins treffender Bemerkung der durch Bach und Händel vollendeten polyphoniſchen

Digitized by Google

und harmonischen Komposition der freie Styl in reicher melodischer Entfaltung gegenüber zu treten und das streng formale Element zu einem untergeordneten Moment des Ausdruckes sich herabzusetzen, das goldne Zeitalter, der Frühling der Tonkunst hebt an. Da erscheint ein zweiter Genius auf dem Schauplatz der Geschichte und führt das begonnene Werk einem weiteren Ziele entgegen: Mozart. Das künstlerische Wirken Mozarts concentrirt sich bekanntlich nicht so wie bei Haydn und Beethoven in der Sphäre der reinen Instrumentalmusik, der Schwerpunkt seines Schaffens ruht in der dramatischen Opernmusik. Und doch war seine Phantasie so vielseitig schöpferisch, daß sie auch zur Höhe symphonischer Kunst sich mächtig emporzuschwingen vermochte. Um Mozart den Symphoniker — denn um ihn allein handelt es sich in diesem Zusammenhang — zu zeichnen, müssen wir zugleich seine künstlerische Individuellität in ihrer Ganzheit uns zur Anschauung bringen. Es ist die Idee schöner freier Menschlichkeit, welche in diesem Genius am reinsten verkörpert ist. Mit ihr aber verschwistert sich innig jene ideale Harmonie des inneren Menschen, jenes Zusammenstimmen aller Regungen der Seele, aller Kräfte des Gemüths zu einem in sich befriedigten Accorde. Dieses innere Gleichgewicht der Kräfte duldet natürlich nicht die selbstständig freie und fesselose Entfaltung gegensätzlicher widerstreitender Elemente. Wohl ist ohne Gegensatz, ohne Kampf kein Leben, sondern nur todte Ruhe. Und so erschließt sich die Mozart'sche Harmonie

Digitized by Google

auch den Gegenſätzen. Aber die Gegenſätze bleiben gebunden, ſie entfalten ſich nur auf dem Grunde der inneren Harmonie, welche den feſten unverrückbaren Anker bildet, nicht auf Koſten derſelben; unverloren und gerettet bleibt dieſe Harmonie, durch alle Diſſonanzen überall klar hindurchſchimmernd. Mozart iſt nach Brendels treffendem Ausdruck eine von Haus aus mit und in ſich verſöhnte Natur, ſeine Werke ſtehen von Haus aus auf dem Standpunkt der Verſöhnung, der Kampf iſt ſchon vollbracht und liegt gewiſſermaßen hinter dem Werk als Vorausſetzung. Auf dieſer Grundlage reinſter innerer Harmonie entfaltet ſich der ganze und volle Zauber einer höchſten Anmuth, jener Grazie, wie ſie allem einfach Schönen, das noch nicht in Kampf und Entzweiung ſeiner Elemente eingegangen iſt, innewohnt, jener Liebenswürdigkeit, welche unwillkührlich die Herzen bezwingt, jener Milde, welche, weil ſie ſelbſt ein Ergebniß jener Verſöhntheit iſt, Alles, auch das Widerſtrebende verſöhnt. Dieſe Anmuth iſt ein durchaus eigenthümlicher Zug in Mozarts Künſtlernatur, er ſteht in dieſer Hinſicht einzig und allein da, und ſeine Liebenswürdigkeit ſucht ſeines Gleichen. Einem ſolchen Genius wird ſich von ſelbſt das rein Menſchliche in ſeinem ganzen Umfange erſchließen, denn nur in ihm läßt ſich die Idee ſchöner freier Menſchlichkeit verwirklichen, nur in ihm jene innere Harmonie und Anmuth offenbaren. So iſt auch unſerm Mozart keine rein menſchliche Regung fremd, ſo hat er namentlich in ſeinen Opern die ſüße Liebe in all ihrem individuellen Reichthum

Digitized by Google

dargestellt, so bewegt er sich nothwendig in ganz anderen und mannichfaltigeren Stimmungskreisen und Gefühlsgebieten als sein Vorgänger Haydn. —

Dieser ganze ideale Gehalt findet seinen entsprechenden Ausdruck in einem Styl, welchen das schöne Gleichmaaß, die Ebenmäßigkeit, die ruhige Haltung characterisirt und der hiermit zu einer höchsten Formschönheit sich ausbildet, welche nicht minder auch nach dieser Seite hin Mozart als einzig erscheinen läßt. Weit entfernt, daß die schöne Form bei Mozart eine leere, d. h. eine nur äußerliche ist, erscheint sie vielmehr nur als das Gefäß, in welches der Meister den schönen harmonischen Inhalt seines Innern ergießt, ist sie erfüllte, inhaltsvolle, mit einem Worte reine, ideale Form, in dem Sinne, wie alles Schöne als reines Formwesen sich darstellt. Diese unmittelbare Einheit des Inneren und Aeußeren, diese innige Verschmelzung Beider erzeugt, wir wiederholen es, einen Styl, den man als normal schönen bezeichnen kann, und dessen Ebenbild uns in der reinen Plastik gegeben ist. —

In den Symphonien des Meisters finden wir nicht weniger als in seinen übrigen Hauptwerken ein treues Bild seiner Individualitat abgespiegelt. So verschieden diese von Haydn's Individualität ist, so verschieden sind die Stimmungsgebiete, in denen sich die Symphonien bewegen, so müssen sie auch nach alledem um so umfassender sein, je reicher die Individualitäten sind. Wir haben natürlich nur die bedeutendsten

Digitized by Google

Symphonien Mozarts im Auge, jene ersten sechs in den meisten Ausgaben: zwei in D, zwei in C, G-moll und Es, während die meisten übrigen mehr oder weniger noch der Haydnischen Sphäre verwandt, nicht als voller Ausdruck der ausgeprägten Individualität Mozarts gelten können. Bemerkenswerth ist schon die größere Bedeutsamkeit des Darstellungsmittels, des Instrumentenkörpers. Das Auftreten der einzelnen Instrumente ist viel tiefer motivirt als bei Haydn, ihre Ausdrucksfähigkeit ist entschieden gesteigert, mehr Seele ihnen eingehaucht, Alles die natürliche Folge einer um mit Köstlin zu sprechen — bereits wärmeren, tiefergehenden, großartigeren, pathetischeren Erregung des Gefühles. Anlangend den specifischen idealen Gehalt der gedachten Hauptsymphonien so ist es merkwürdig zu beobachten, welche Verwandtschaft sich hier mit dem Stimmungscharacter der Opernschöpfungen Mozarts offenbart. So wird man beim Anhören des ersten Satzes der einen D-dur-Symphonie ($\underline{\underline{d}}$ $\overset{\text{octav.}}{\underline{d}}$ $\underline{d}$) (cis $\overset{\text{octav.}}{\text{cis}}$) unwillkürlich an Idomeneus erinnert, solch großartigen Heroismus athmet dieser Satz, solch markige Jugendkraft durchweht ihn. Wir kennen keinen Symphoniesatz Mozarts, der gleiche eigenthümliche Stimmungsfarben hätte, und er erscheint uns als einer der bedeutendsten die er je geschrieben. Im zweiten Satze jener Symphonie tritt uns die ächt Mozartische Anmuth in schlichtester Einfachheit entgegen, so den wohlthuendsten Contrast bildend. Dann entfaltet sich im Menuett und Schlußsatze das Bild einer rein menschlichen

Digitized by Google

Freudigkeit, der ein Anflug naiven Humors nicht fremd iſt. Die andere D-dur-Symphonie (ohne Menuett) erinnert uns in ihrem letzten Satze an Figaro's Hochzeit, iſt ja doch das erſte Motiv des Satzes faſt wörtlich die Hauptmelodie eines Duetts in gedachter Oper. Als der bedeutendſte Satz in dieſer Symphonie erſcheint uns das Andante, welches jenes der anderen Symphonie an Tiefe rein menſchlicher Empfindung und Zauber der Grazie überragt, obwohl wir im Ganzen die erſtbezeichnete D-dur-Symphonie für bedeutender halten. Die Es-dur-Symphonie hinwiederum gemahnt uns an die Zauberflöte. Berühren wir zunächſt die Gleichheit der Tonart, — die Zauberflöte beginnt in Es und tönt in Es aus, — ſowie den Umſtand, daß die Es-dur-Symphonie als Mozart's letztes derartiges Werk bezeichnet wird, ſo hat dieſes Werk Stimmungen zum Inhalt, welche durchaus innerhalb der Gefühlsregion, worin die Zauberflöte ſchwebt, verweilen. Es iſt, um es mit einem Worte zu bezeichnen, eine gleiche Myſtik der Empfindung in dieſer Symphonie eben ſo unverkennbar, als eine phantaſtiſche Geſtaltenwelt zuweilen auftaucht, das Ganze aber von jenem unverkennbaren romantiſchen Hauche angeweht, welchem eine bedeutſame Inſtrumentation um ſo magiſchere Färbung verleiht. Erinnern wir vor Allem nur an das wunderbare Andante und die Leſer werden verſtehen, was wir meinen. Wir gelangen zu den nächſt der Es-dur-Symphonie größten Schöpfungen, der G-moll- und der großen C-dur-Symphonie. Beide fallen in die Zeit, in welcher Mozart den

Digitized by Google

Höhepunkt künſtleriſchen Schaffens erreicht hatte, zwiſchen Don Juan und Zauberflöte. Die Grundſtimmung der G-moll-Symphonie iſt ſchmerzlich bewegte Leidenſchaftlichkeit, unbefriedigtes Sehnen, momentan durch Lichtblicke unterbrochen, die Symphonie iſt im eigentlichen Sinne pathetiſch, Mozart's düſterſtes Werk dieſer Gattung. So könnte es ſcheinen, die Symphonie ſei eine Anomalie, kein wahres Abbild der Individualität ihres Schöpfers, wie ſie uns ſonſt überall entgegentritt. Und doch iſt dieſes Werk eines der bezeichnendſten für die Eigenthümlichkeit des Meiſters. Der Seelenkampf, den es ſchildert, iſt im Künſtler längſt durchgekämpft und überwunden, der Meiſter iſt von Haus aus mit ſich verſöhnt; er ſteht frei über ſeinen Gegenſätzen, die er in objectiv künſtleriſchem Intereſſe ſich ungehindert entfalten läßt; im Hintergrunde der Schöpfung thront ein ruhiges gleichgeſtimmtes Gemüth. Dieſe Anſchauung läßt ſich allerdings nur durch unmittelbares Erlebniß gewinnen. Wir erinnern jedoch noch daran, wie gleichſam gedämpft, wie maßvoll geſtaltet die ſchmerzliche Bewegung allüberall erſcheint, welche Anmuth der Bewegung ſelbſt ſich durchgängig offenbart, welche ruhige Plaſtik der Form ſtets herrſchend iſt. Man halte nur die Leidenſchaft Beethoven's dagegen, wie in ſeiner C-moll-Symphonie, und der große Unterſchied wird ſehr deutlich werden. — Die große C-dur-Symphonie endlich iſt eine muſikaliſche Dithyrambe, eine Ode an die Freude, die Grundſtimmung eine feſtlich feierliche Freudigkeit, ein Bild reiner und ſchöner Menſchlichkeit. Der

Digitized by Google

Höhepunkt des Werkes ist die Schlußfuge. Staunen wir über die bedeutende contrapunktische Kunst, mit welcher der Meister vier selbstständige Themen zu einem großen in sich selbst einigen Ganzen zusammenfügt, staunen wir, um mit Brendel zu sprechen, über die siegreiche Kraft des künstlerischen Verstandes, welche Schwierigkeiten aufthürmt und sie spielend überwindet, die mit Felsmassen tändelt, als wären es leichte Bälle, so bewundern wir ebenso den melodischen Zauber, den der Meister über das Ganze gegossen, die schöne Harmonie, welche unverlierbar durch die brandenden Wellen, welche die Themen im Wettstreite mit einander schlagen, hierdurch sich erhält und siegreich sich behauptet. Verstehen wir diese und die übrigen großen Symphonien Mozart's recht und ganz, so werden wir auch in ihnen ein ganzes und volles Bild des Lebens, eine Universalität erkennen. —

Wir sind hiermit zu dem Genius gelangt, dem es allein beschieden war, die Symphonie in ihrem tiefsten Wesen zur Erscheinung zu bringen; wir treten in die Welt Beethoven's ein.

Die Symphonien Beethoven's.

Wenn wir versuchen, den Reichthum an Stimmungen, der uns aus den Symphonien Beethoven's entgegentritt, in einem begrenzten Bilde zu fassen, so gewahren wir bald die Unmöglichkeit dieses Beginnens. So groß die Zahl der

Digitized by Google

Symphonien Haydn's und Mozart's iſt, wir vermögen doch ſie in einem idealen Mittelpunkte zu vereinigen, als Eine Welt uns zum Gefühlsverſtändniß zu bringen. Denn ſie ſind nur von Einer Idee getragen, ihr idealer Mittelpunkt iſt nur Einer, bei Haydn die reine kindliche Idealität, bei Mozart die ſchöne freie harmoniſche Menſchlichkeit; ſie ſind nur Modificationen dieſer Einen Idee. Anders iſt es in den Symphonien Beethoven's. Zwar iſt es der Zahl nach nur eine kleine Schaar, die jetzt den Schauplatz der Geſchichte betritt; aber dieſe Neunzahl iſt eine Neunzahl von Welten, wo dort nur je Eine Welt war; jede eine wirkliche unermeßliche Sonne für ſich, in ſich ſelbſt ein geiſtiger Mittelpunkt, ſich frei um ſich ſelbſt bewegend, während dort nur Eine unſichtbare Sonne eine Reihe von Trabanten zur Einheit zuſammenſchließt. Nicht als ob nicht auch für jene Neunzahl ein höheres ideales Band vorhanden, ſo wollten wir ſagen, wir wollten nur das neue Verhältniß, das wir jetzt vor uns ſehen, in ſeiner ganzen Rieſenhaftigkeit bildlich vergegenwärtigen. Suchen wir jetzt, um eine concretere Anſchauung dieſes Verhältniſſes vorläufig zu gewinnen, die neun Symphonien kurz zu characteriſiren. In der erſten Symphonie tritt uns eine kleine Idylle des Herzens entgegen; die zweite giebt uns ein Bild des vollen Jünglingslebens in muthiger Kraftäußerung und holdem Liebesſtreben; die dritte führt uns in eine Welt des kühnen Heroismus; die vierte enthüllt uns die Wunder einer romantiſchen Welt; die fünfte bietet uns das Schauſpiel eines tragiſchen Kampfes mit

Digitized by Google

dem Schickſale, dem der Sieg der Freiheit folgt; die ſechste verſenkt uns in die allliebende Natur; die ſiebente verkündet uns die ganze und volle menſchliche Daſeins-Freudigkeit; die achte verſetzt uns in eine Welt des Humors, und die neunte rollt vor uns auf eine Hölle und einen Himmel des Gemüths. — Hier wird es uns klar, daß eine Welt von Welten vor uns ſich ausbreitet. Und drängt ſich hier von Neuem die Frage auf nach einem idealen Mittelpunkte dieſer reichen Welt, ſo zu ſagen nach dem letzten Grunde dieſer Erſcheinung, ſo gelingt uns vielleicht die Löſung des Räthſels, wenn wir ein Bild des Schöpfers dieſer Welt in allgemeinen Zügen dem inneren Seelenauge hinzeichnen. Verdichten wir uns denn dieſes Bild, um es mit einem Worte zu ſagen, zu der Erſcheinung einer großen und reichen künſtleriſchen Subjectivität. Wahrhaftig konnte auch nur eine künſtleriſche Individualität von der Tiefe und dem Reichthum, wie die Beethoven'ſche, eine ſo reich gegliederte Welt aus ſich herausbilden, nur eine Weltanſchauung, wie die Beethoven'ſche, zu dieſer Mannichfaltigkeit künſtleriſcher Offenbarungen ſich entfalten. —

Wenn jede große Künſtlernatur eine Welt in ſich iſt, eine Welt in ſich trägt, ſo gilt dieſes vor Allem von Beethoven. Denn ſeine Welt iſt die des eignen Selbſt für ſich, ſein innerſtes Eigenthum. Die Bedeutung dieſer Welt kommt uns zum vollen Bewußtſein, wenn wir ihr die Welt eines Künſtlers wie Mozart gegenüber ſtellen. Wer wollte leugnen, daß Mozart ein Weltall

Digitized by Google

in sich trägt. Betrachtet seine Opern. Findet ihr bei einem anderen Tondichter eine reichere Welt wirklicher Gestalten? Gewiß nicht. Aber Ihr habt hier eine Welt nicht des Subjects für sich, wie es auf sich, sein innerstes Selbst bezogen ist; Ihr habt eine Welt wirklicher, objectiv für sich bestehender Gestalten. Dagegen ist die Welt Beethovens eine Welt tiefster Innerlichkeit des eignen Selbst. Folgen wir, sagt Brendel, Mozart in die bunte Mannichfaltigkeit des Lebens, so werden wir durch Beethoven in eine innere Welt, unabhängig von der äußeren geführt; eine Unendlichkeit des Geistes thut sich auf, die Tiefe der eignen Subjectivität, die Unendlichkeit der eignen Brust erschließt sich. Die Musik wird so, mit Köstlin zu sprechen, jetzt Darstellung der Subjectivität, des in sich vertieften Ichs im vollsten und wahrsten Sinne des Worts. — Weit entfernt aber, daß die innere subjective Welt, weil sie keinen Raum hat für eine objective Gestaltenwelt, wie die Mozart'sche, als eine beschränkte und einfach unterschiedslose sich darstellt, ist sie vielmehr, wie wir schon andeuteten von größtem inneren Reichthum, ist sie in sich ein großes Universum, eine Fülle von inneren Momenten offenbarend. Ist es uns gelungen, diese mächtige, allumfassende Subjectivität in ihrer ganzen Großheit zu fassen, dann wird uns ihre Verkörperung in so selbstständigen innerlich unterschiedenen Welten, wie sie nicht nur in jenen Symphonien, nein auch in all den anderen großen Schöpfungen des Meisters gegeben sind, in ihrer Räthselhaftigkeit dahin schwinden, wir begreifen

Digitized by Google

die Nothwendigkeit so vieler für sich bestehender Weltalle.

Doch wir haben hiermit die allgemeinsten Züge jenes Bildes noch nicht erschöpft. Die unendlich reiche Subjectivität Beethoven's birgt in sich eine gleich unendliche Welt des Fühlens, in der sich jene Fülle von inneren Momenten, jenes Universum zusammenfaßt. Sehr treffend characterisirt daher Köstlin den Genius Beethovens, indem er als das Characteristische desselben „gleich stark und nach allen Seiten sich erstreckendes innerlichstes Fühlen sowohl der Anziehung, als Abstoßung zwischen Subject und Object" bezeichnet. Im Gefühl ja vor Allem wird, wie wir sahen, das Subject seiner selbst inne, wie es durch die objective Welt gefördert und gehemmt ist. — Die unendliche Welt der Gefühle schließt mit Nothwendigkeit eine unendliche Mannichfaltigkeit der Stimmungen in sich; diese reiche innere Welt kann sich nicht in bestimmten beschränkten Stimmungsgebieten verwirklichen, sie bedarf nothwendig ein gleiches Universum von Stimmungskreisen. Je mächtiger aber einerseits die Welt der Gefühle vermöge ihrer Unendlichkeit ist, um so gewisser wird sie, wenn sie in eine bestimmte Stimmungssphäre eingeht, diese in's Unendliche steigern und in ihrer ganzen Tiefe entfalten. So bei Beethoven Der Allgemeinheit und Unendlichkeit seines Fühlens überhaupt steht eine entsprechende Allgemeinheit und Unendlichkeit des einzelnen Stimmungsmomentes gegenüber. Die Welt des Beethoven'schen Fühlens mit wenig Worten zu be-

Digitized by Google

zeichnen wird daher ſtets vergeblich bleiben, dieſe Welt der Freude und des Schmerzes, der Luſt und der Trauer, des Glückes und des Leides, des Haſſes und der Liebe, des Kampfes und des Sieges, der Entzweiung und der Verſöhnung, ſie lebt unſterblich in ſeinen Tönen allein; ſie entzieht ſich dem Ausdrucke des Gedankens, und wenn es uns auch gelingt, von dem einzelnen Weltbilde eine beſtimmte Anſchauung zu geben, ſo werden wir uns im Stillen beſcheiden, daß wir durch ſolche Deutung der Löſung des Räthſels zwar ſehr nahe gekommen ſind, aber dem innerſten Kern noch fern genug ſtehen. —

Sollte eine künſtleriſche Subjectivität, wie die Beethoven'ſche, ſich entſprechend verwirklichen und ſelbſtdarſtellen, ſo konnte ihr hierzu nur die Welt der Inſtrumente dienen. Nur eine Muſik der freien feſſelloſen, nicht an die beſtimmte Vorſtellung des Wortes gebundenen Empfindung vermochte ſolche Fülle in ſich aufzunehmen; die Sprache des Geſanges mußte unzureichend erſcheinen. Begründet iſt dies in dem tiefen inneren Unterſchiede der Geſang- und der Inſtrumentalmuſik. So viel uns bewußt, hat Niemand dieſen Unterſchied tiefer und ſchärfer dargeſtellt, als Köſtlin in Viſcher's Muſikäſthetik. Laſſen wir ihn ſelbſt ſprechen: Nachdem Köſtlin den Vorzug der Geſangsmuſik vor der Inſtrumentalmuſik dargeſtellt hat, fährt er fort: Allein im Gegenſatz hierzu tritt nun eben auch der eigenthümliche Vorzug der Inſtrumentalmuſik hervor. Sie vermag nicht größere Reihen von Stimmungen vorzuführen, wohl aber einzelne Stimmungen in einer Weiſe

Digitized by Google

in's Große, Weite und Tiefe zu malen, zu der dem Geſange die Mittel fehlen; ſie vermag die Einzelſtimmung (ſo fern dieſe innerhalb ihrer ſelbſt auch wiederum eine in's Unendliche analyſirbare Mannichfaltigkeit von Gefühlen enthalten kann) mit Hülfe der ihr zu Gebote ſtehenden Maſſen, Klangfarben, verſtärkten Harmonien, mannichfaltigen Rhythmen, Figurirungen ſo ſchlechthin concret für die Phantaſie durchzuarbeiten bis in ihre mannichfaltigſten und feinſten Wechſel, Nüancirungen, Abſtufungen und Steigerungen hinein, daß ſelbſt der kunſtvollſte polyphone Geſang — unbeſchadet der ihm eigenen Innigkeit des Ausdrucks — dadurch überboten wird. In dieſem Reichthume von Mitteln, Formen, entwickelt die Inſtrumentalmuſik zugleich eine Freiheit, in der ſich ſo ſpecifiſch, wie ſonſt nirgends die Unendlichkeit des Geiſtes, die unbegrenzte Erregbarkeit und Weite des Gefühls, die unabmeßbare Combinationskraft der Phantaſie reflectirt. Sie bewegt ſich ungebunden, wie das Gefühl ſelbſt, bevor es ſich geſammelt und in Worten ſich ausgeſprochen hat, ſie hat dabei auch ein mit der Allgemeinheit des Denkens verwandtes Element. Der Geſang giebt die einzelne Stimmung direct, einfach, in wenigen Worten; die Inſtrumentalmuſik dehnt ſie nur in's Weite und Breite, verfolgt und erſchöpft den ganzen Umkreis der Gemüthsbewegungen, ſo daß nicht blos das einzelne Gefühl, ſondern das Leben des Gemüths überhaupt und nicht blos das Gemüthsleben, ſondern auch der ganze Schwung und Reichthum der Phantaſie, deſſen der Geiſt fähig iſt, ja ſeine

Digitized by Google

eigne ideale Unendlichkeit und Freiheit in ihr dem Bewußtsein gegenüber tritt. Malerisch schildernde, dramatisch entwickelnde und in vollkommenster Lebendigkeit und Freiheit sich bewegende, die ganze Tiefe des Geistes und Gemüthes enthüllende Darstellung der Einzelstimmung ist die Sphäre der Instrumentalmusik. — Die Instrumentalmusik Beethoven's mag diese Worte in ihrer Wahrheit beglaubigen. Vergegenwärtigen wir uns jetzt bestimmter das Wesen dieser Instrumentalmusik, so hat solches Franz Brendel in seiner Geschichte der Musik in treffender Kürze dargestellt, indem er sagt: Characteristisch für die Beethoven'sche Instrumentalmusik ist zunächst die größere Macht des Inhaltes, welche zugleich eine Steigerung und Erweiterung aller Mittel des Ausdrucks zur Folge hatte. In dessen Folge sehen wir das Streben nach möglichster Bestimmtheit des Ausdrucks, wodurch die reine Tonkunst für die Darstellung ganz bestimmter Seelenzustände befähigt wird. Beethoven zeichnet bestimmte Situationen, schildert deutlich erkennbare Seelenzustände. Eng damit in Verbindung steht die poetische Richtung, welche er verfolgt, das Streben, ein poetisches Bild dem Hörer vor die Seele zu führen, eng damit in Verbindung auch die dramatische Lebendigkeit seiner Kompositionen. —

Als der Genius Beethovens die Schwingen seiner Phantasie zu regen begann, war er noch nicht die allgewaltige künstlerische Persönlichkeit, wie sie sich soeben im Wortbilde abzeichnete. Auch diese reichste Subjectivität bedurfte, wie jede

Digitized by Google

Individualität, einer Zeit der Entwickelung, einer Zeit des inneren Reifens, welche um so größer sein mußte, je tiefer die Natur angelegt war, je mehr Keime der Entwickelung sie in sich barg. So gewinnen wir bei Beethoven zunächst zwei große Entwickelungsperioden, die sich als Herausbildung zur Selbstständigkeit und als gereifte Eigenthümlichkeit darstellen. Die Periode der Selbstständigkeit entfaltet diese im Fortgange zu einer solchen Eigenthümlichkeit, daß sich hiervon ein drittes Gebiet abzweigt. Wir haben daher drei Hauptepochen in Beethoven's künstlerischem Schaffen ausgeprägt. Nach Brendel's Bestimmung sind es diese: Die erste Epoche zeigt Beethoven, wie er bei aller entschieden hervortretenden Eigenthümlichkeit im Ganzen sich doch noch im Styl und Character seiner Compositionen Haydn (und Mozart, setzen wir hinzu) nähert; in der zweiten Epoche erscheint seine Richtung vollständig ausgeprägt; die dritte Epoche ist die, wo überwiegend nur die Seelenzustände eines ganz Vereinsamten, allem menschlichen Verkehr Entfremdeten, zur Darstellung kommen, die Epoche seiner krankhaft (dies nur im beschränkten Sinne) in sich zurückgezogenen Subjectivität. Der ersten Periode gehört die erste Symphonie an, auf dem Uebergange zur zweiten steht die zweite Symphonie; die dritte bis achte Symphonie fallen ganz in die zweite Epoche; die letzte Symphonie endlich liegt innerhalb der dritten Periode. — Lassen wir nun den Strom der Symphonien an uns vorüberrauschen.

Digitized by Google

Erſte Symphonie, C-dur.

Ich characteriſirte dieſe Schöpfung vorhin als Idylle. Ich habe damit nur die allgemeine Gefühlsrichtung des Werkes bezeichnen wollen. Streng genommen geht es erſt im zweiten Satze in das Weſen der Idylle über, dieſes Zuſtandes harmloſen, einfach freudigen, ſchlichten, ſich ſelbſt beſcheiden genügenden Daſeins. Denn die Richtung, die Beethoven von Haus aus einſchlägt, iſt eine ganz andere. Merkwürdig iſt gleich der Beginn des Werkes mit dem diſſonirenden Accord. Ich bin jetzt weit entfernt, hierin eine tiefere Intention des Meiſters zu ſuchen, allein der Verſuch eines Strebens, von den gewohnten Bahnen ſeiner ſymphoniſchen Vorgänger abzuweichen und neue Bahnen zu ſuchen, iſt gewiß, ob auch noch ſo ſchwach, hier angedeutet. Nicht eine bewußte darauf gerichtete Abſicht des Meiſters erblicke ich hierin, ſondern nur einen unbewußten Zug ſeiner Natur, eine unwillkürliche Aeußerung der noch ſchlummernden Eigenthümlichkeit. Mir iſt keine der Hauptſymphonien Haydn's oder Mozart's bekannt, welche mit einem Septimenaccord beginnt. Der Character des erſten Allegro dann iſt ein friſches, jugendliches Emporſtreben. Prägnant iſt dies in dem erſten Hauptmotiv ausgeprägt. Der Aufſchwung darin iſt jedoch noch kein freier, feſſelloſer, ungehinderter. Das Thema kann nicht gleich von der Tonica ſich emancipiren. In wiederholten Rückungen bewegt es ſich von ihr nach der untern Quart g und zurück, erſt beſonnener

Digitized by Google

langſamer, dann herzhafter bewegter, bis es den Muth gewinnt, ſich zur höheren Octave der Tonica aufzuſchwingen. Dann wiederholt ſich ſofort das Schauſpiel auf der Secunde D. In dieſem Geiſte ſpinnt ſich der Satz weiter bis zu Ende, während das zweite Hauptthema einen zarten Contraſt durch ſeinen beſchwichtigenden Character bildet. Es iſt bei aller Lyrik der Empfindung in dieſem Satze ſchon viel dramatiſche Lebendigkeit, die ſich in dem Durchführungsſatze beſonders ſteigert. Damit zuſammenhängend iſt eine characteriſtiſche Rhythmik, zu welcher von vornherein in dem erſten Hauptthema, deſſen Bedeutung weſentlich rhythmiſcher Natur iſt, der Grund gelegt erſcheint. Bei alledem bewegt ſich Beethoven ſtreng in der Compoſitionsſphäre ſeiner Vorgänger und wagt in der Hauptſache nicht ſie zu durchbrechen, nur ſchüchtern verſucht er dies zuweilen in leiſen Andeutungen. Ganz aber entſagt er dem im zweiten Satze, den man getroſt Haydn oder Mozart unterlegen könnte. Selbſtverſtändlich iſt hiermit kein Tadel ausgeſprochen. Dieſes Andante iſt vielmehr ein reizendes Bild naiver Freude, idylliſcher Zufriedenheit. Die folgende Menuett zeigt wieder in einzelnen Zügen das Verlangen nach ſelbſtſtändiger Tonſprache. Im rondoartigen Schlußſatze verſtummt es wieder ganz. Hier iſt Beethoven wieder ganz Haydn. Dieſes Finale erſcheint mir übrigens als der ſchwächſte Satz, wie denn gleich das erſte Hauptthema eine melodiſche Perle ſchwerlich zu nennen iſt. Dieſe Idylle iſt doch zu beſchränkt, zu „gemüthlich". Der Anlauf, der im erſten Satze der

Digitized by Google

Symphonie genommen wird, hätte einen beſſeren Erfolg verdient. Die Symphonie, als Ganzes betrachtet, ermangelt offenbar der Steigerung der Stimmung. Hierin liegt ihre ſchwache Seite. Demnächſt vermißt man eine beſtimmt ausgeſprochene und conſequent durchgeführte künſtleriſche Individualität. Sie iſt zwar vorwiegend Haydn-Mozartiſch, aber eben nicht rein, das eigenthümlich Beethoven'ſche aber zu unmerklich vorhanden. Dieſe Unentſchiedenheit iſt der Character aller ſogenannten Jünglingswerke, aller jener Schöpfungen, welche eine noch im Stadium der Entwickelung begriffene Perſönlichkeit producirt. Sie iſt mehr oder weniger das Merkmal aller Beethoven'ſchen Werke der erſten Periode. Dieſen Eindruck machen namentlich die dahin gehörenden Clavierſonaten. Am wenigſten iſt ſie bemerklich in einzelnen Trios und Quartetten; wir erinnern an Op. 1 No. 3 in C-moll, an Op. 9 No. 3 in C-moll, an Op. 18 No. 1 und 4 in F- und C-moll. Das Trio Op. 9 und das Quartett Op. 18 No. 1 ſind bereits ſo voll des ſelbſtändigen Beethoven'ſchen Geiſtes, daß die Opuszahl 21 bei der erſten Symphonie es faſt bedenklich erſcheinen läßt, ob ſie in Wirklichkeit die richtige ſei. Mir ſcheint die erſte Symphonie, wenn es ſich um äſthetiſche Rangordnung handelt, mindeſtens vor Op. 18 zu gehören. Wenn Beethoven übrigens wirklich in ſpäteren Jahren bedauert hat, ſeine erſten 20 Werke geſchrieben zu haben, ſo iſt es innerlich gar nicht unwahrſcheinlich, daß er darunter mit ſeine erſte Symphonie

Digitized by Google

trotz ihrer Vorzüge begriffen habe, schwerlich aber Werke von der Bedeutung des F-dur-Quartetts Op. 18.

Zweite Symphonie, D-dur.

„Der Adler schwingt sich zu den Wolken auf." So ward einmal treffend über dieses Werk gesagt. Wirklich ist auch der Aufschwung, den der Meister jetzt nimmt, ein gewaltiger im Vergleich zur ersten Symphonie. Beethoven ist auf dem Standpuncte angelangt, wo er seine Studien vollendet, wo er sich ganz mit den Errungenschaften seiner Vorgänger gesättigt hat. Er hält nun gewissermaßen Abrechnung mit sich selbst und bringt den letzten Tribut der Huldigung Denen, ohne die er nicht geworden wäre, was er in Wirklichkeit wurde. Daher schwebt das Werk noch sichtbar genug in den Sphären, welche die symphonische Kunst Haydn's und Mozart's umgiebt, es erscheint noch von dem Horizont dieser Sphären umgrenzt Insofern weist es nach rückwärts. Eben so entschieden aber eröffnet es den Blick nach vorwärts. Der Meister durchschneidet oft und merklich genug die zeitherigen Bahnen und beginnt sich kühn auf sich selbst zu stellen. Dieser Durchbruch vollzieht sich aber in so vermittelnder Weise ohne Gewaltsamkeit und Schroffheit, die Eigenthümlichkeit des Künstlers entwickelt sich so naturgemäß aus dem wo ganz anders wurzelnden Grundkeime, daß die Symphonie, trotz ihrer Doppelnatur, als ein Ganzes aus Einem Guß, als ein einheitliches Kunstwerk sich darstellt. — Fragen wir nach dem idealen Bilde,

Digitized by Google

welches die Symphonie zeichnet, so tritt uns die Anschauung eines Jünglingslebens entgegen, welches bald muthig bewegt ist, sich ganz und voll im freudigen Gefühle seiner gesunden frischen Kraft und Stärke entladet, bald den zarten Regungen des Herzens, der holden Macht der Liebe sich weihevoll hingiebt. Der Meister giebt uns das Bild einer jugendlichen Persönlichkeit, welche fühlend all ihre wesentlichen Lebensäußerungen vor uns durchlebt, einer Individualität, welche nicht in einseitiger beschränkter Richtung des Fühlens sich offenbart, nein, ihr Fühlen ist wirklich allseitig, vollständige Selbstoffenbarung des Innern. Diese Grundstimmung, wie reich und mannichfaltig ist sie in allen ihren Momenten entwickelt. Fest und sicher, voll stolzen Selbstbewußtseins tritt in der gehaltenen Einleitung zum ersten Satze die ideale jugendliche Gestalt uns entgegen. In ruhiger Bewegtheit zeichnen sie die ersten Töne, noch rauschen nur leise die Fittige muthiger Kraft, bald aber lösen sich die Schwingen und mächtig rauschen die Flügel empor, durchbrechen die Schranke, welche den kräftigen Erguß inneren Fühlens hemmen wollte; der Strom kann nun ungehindert seinen Lauf verfolgen. Das Allegro gewährt uns das Bild dieser fesselloſen inneren Bewegung. Da durchleben wir mit die starken männlichen Regungen der jugendlichen Individualität in ihrem ganzen Umfange, und sehen sie selbst momentan in Kampf und Streit verstrickt. Doch sind's nicht die tiefen Seelenkämpfe der Manneskraft, wir fühlen nur den minder herben Widerstreit im

Digitized by Google

Innern des Jünglings; nur Schattenbilder gleiten flüchtig über die Scene, die Stimmung freudigen Muthes, das Vollgefühl im Vertrauen auf die eigene Kraft gewinnt stets wieder die Oberhand und steigert sich in wirklich großartiger Weise gegen den Schluß hin. Dann aber faßt sich die Gestalt des jugendlichen Helden in demselben seligen Selbstgefühle ihrer Kraft nochmals voll und ganz in mächtigen Tönen zusammen, und verklungen ist diese reiche Welt. Alsbald vernehmen wir den ersten Anklang aus dem Reiche süßer Herzensliebe; den Tönen des Larghetto in A-dur beginnen wir zu lauschen. Wir sind zu schwach, uns ihrem Zauber zu entziehen, wir werden immer tiefer in ein Meer von Verzücktheit, in die Wogen holdesten Selbstvergessens hineingezogen. Bald dringt auch ein leiser Klageton des Herzens in unsere Seele (der Eintritt des Hauptthemas in Moll), leichte Nebelwölkchen ziehen an dem lachenden blauen Liebeshimmel vorüber. Da bricht mit einmal (im hellen F-dur-Dreiklang) die Sonne wieder durch und (Eintritt des C-dur 2 Tacte später) muthig schwillt an die Brust des liebeseligen Helden; entfliehen will er den verlockenden Sirenen. Doch vergebens. Mit den Armen der Liebe halten sie ihn fest umklammert, mit unwiderstehlicher Zaubergewalt ziehen sie ihn wieder zu sich herab und noch einmal durchschwärmt er den wachen Traum der Liebe. Dies ist die Seele, die in den magischen Tönen des Larghetto verkörpert ist. — Nun wieder hinauf aus dem verborgenem Heiligthume des Herzens an das helle Licht des Tages in die

volle weite Welt der allgemeinen Luſt und Regſamkeit. Dahin verwandelt ſich mit Eintritt des Scherzo die Scene. Auf dieſem Schauplatze bewegt ſich nun frei und heiter der Held. Zumeiſt entfaltet er einen fröhlichen, kecken Lebenshumor, eine ſprudelnde, unverwüſtliche Laune. Das verrathen uns die neckiſchen Tongeiſter des Scherzo, das verrathen uns auch die ſprudelnd bewegten Geſtalten des Finale. Mitunter wohl klingt eine Stimmung ruhigen heiteren Behagens (erſter Theil des Trio) hindurch, oder bricht ſich ein Gefühl ſtiller, ruhiger Einkehr in ſich ſelbſt Bahn (im Finale das Motiv von Tact 26 an). Doch die Wogen der jugendlichen ſorgenfreien Lebensluſt ſchlagen alsbald wieder darüber zuſammen, ihr Rauſchen wird ſtärker und ſtärker, alle Lebenspulſe ſchlagen ſchneller, die Bewegung erreicht den Gipfel und das Lied tönt aus in mächtigen Accorden — der jugendliche Held hat ſein Inneres ganz und voll offenbart. —

Dieſer reiche ideale Gehalt findet in einer breiten formellen Geſtaltung ſeinen entſprechenden künſtleriſchen Ausdruck. Alles geht in's Große, Weite. Schon die Größe des äußeren Umfanges iſt bezeichnend für größeren Stimmungsreichthum, und der Fortſchritt der erſten Symphonie gegenüber ſpringt in die Augen. Ein Lebensbild von ſolcher Fülle kann nicht in einem engen Rahmen gefaßt werden. Jene oben erwähnte Tendenz, die einzelne Stimmung möglichſt zu erſchöpfen, zeigt ſich ſchon im reichen Maße. In dieſer Hinſicht ragt vor Allem das Larghetto hervor. Das rhythmiſche Element

Digitized by Google

ist besonders in den beiden letzten Sätzen zu großer Wirkung gesteigert. Soll ich einiger Glanzpunkte des Werkes gedenken, so zeigen sie sich in den Schlüssen des ersten und letzten Satzes, welche dem Gesetze musikalischer Steigerung in vollkommenster Weise genügen, und in der Darstellung des humoristischen Elementes in den beiden letzten Sätzen. Die Funken des Beethoven'schen Humors sprühen an Stellen, wie der Fis-dur-Wirbel im zweiten Theile des Trios mächtig hervor. Der ganze Prachtbau des Werkes empfängt aber den höchsten Zauber durch eine farbenreiche, lichtvolle Instrumentation, welche besonders im Larghetto malerisch wirkt, und die Klänge der einzelnen Instrumente sind schon merklich genug in echt Beethoven'scher Weise beseelt, wodurch die an und für sich schon bedeutungsvollen Themen und Motive an Eigenthümlichkeit nur gewinnen. Ueber dieser ganzen Symphonie — mit diesen Worten des Aesthetikers Hand schließen wir die Betrachtung — schwebt eine zauberische Lichthelle. —

Dritte Symphonie, Es-dur.

Mit diesem Werke sind wir endlich in die Welt des selbstständigen Beethoven eingetreten. Auch nur die flüchtigste Anschauung der dritten Symphonie läßt den Riesenfortschritt erkennen, den hier der Schöpfer der zweiten Symphonie gemacht. Wie mit Zauberschlag entfaltet sich ein Reich von Tönen dem Blicke, auf so ganz neuer eigenthümlicher Grundlage ruhend, daß der erste Eindruck überwältigend ist. — Die

Digitized by Google

überraschende Neuheit des Werkes ist begründet im idealen Gehalte nicht weniger als in der damit nothwendig verbundenen formellen Gestaltung. Beide, Idee und Erscheinung, Inhalt und Form, dies muß immer festgehalten werden, sind ja im Reiche des Schönen und mehr als sonst in den Tönen wesentlich eins, nur die denkende Betrachtung erheischt die Sonderung beider, um die Einheit als nothwendig zu begreifen. Vertiefen wir uns jetzt in den idealen Gehalt der großen Schöpfung. Lange blieb derselbe den Bewunderern Beethovens ein Räthsel. Sie gelangten wohl zum Gefühlsverständniß des Werkes, sie fühlten, daß es von einer einheitlichen Grundidee getragen sei, ein individuell abgegrenztes Stimmungsbild umschreibt und mit Gefühlsnothwendigkeit entwickelt. Allein zum Bewußtsein sich dies zu bringen, gelang ihnen nicht. Woher diese Anomalie? Seltsam genug, sie liegt in einer reinen Aeußerlichkeit. Die Entstehungsgeschichte der Symphonie zeigt, daß Beethoven den äußeren Anlaß zur Schöpfung die historische Erscheinung des Consuls Bonaparte gegeben hat. Als der Republikaner sich zum Autokraten, zum Kaiser emporschwang, fand sich Beethoven enttäuscht und nannte jetzt die Symphonie heroisch: Sinfonia eroica. Man hielt nun als Dogma fest, daß die Symphonie die Darstellung eines wirklichen Heldenlebens sei, Streben, Kampf, Tod und Bestattung des Helden schildere. Dies ließ sich auch in gar nicht gezwungener Weise in den beiden ersten Sätzen wiederfinden. Allein das Scherzo und Finale fielen dann aus dem

Digitized by Google

Zusammenhange heraus. Dieser mußte um jeden Preis gerettet werden, denn es stand die organische Einheit des Werkes auf dem Spiele. So nahm man zu allerhand Deutungen seine Zuflucht. Man fand im Scherzo geisterhafte Erscheinungen über dem Grabe des Helden; im Finale sah man (wie noch in ganz neuer Zeit Ambros in seiner übrigens geistreichen Schrift über die Grenzen der Poesie und Musik) „Geschlecht auf Geschlecht zu dem cyclopisch aus rauhen Blöcken (?) aufgethürmten Male des Helden ziehen, um es mit Blumen und Laub zu kränzen und in der Festesweihe des poco Andante in dem Festesjubel des letzten Presto das Ganze abzuschließen". Daß eine derartige Deutung die Grenze des Erlaubten überschreitet, auf den Character einer ungezwungen aus den Tönen hervorgehenden Enträthselung nicht Ansprüche machen kann, möchte sich fast von selbst verstehen. Da war es einem würdigen Nachfolger Beethoven's, Richard Wagner, beschieden, das Räthsel zu entziffern, den wahren idealen Gehalt, soweit dies natürlich überhaupt möglich ist, in bewußter Vorstellung hinzustellen. Wenn überhaupt je eine Entzifferung des Geistes, der in bestimmten Tönen lebt, auf Wahrheit Anspruch machen kann, so ist es vor Allem sicherlich dann, wenn der Künstler den Künstler entziffert. Denn im gewissen Sinne versteht nur der Künstler den Künstler am vollkommensten. Sind nun wir von der Wahrheit und Richtigkeit der Wagner'schen Deutung überzeugt, so daß wir sie zu der unseren machen und bescheiden wir uns, eine tiefere und wahrere nicht geben zu kön-

Digitized by Google

nen, so lassen wir Wagner jetzt selbst sprechen. In seinem „Programm zur heroischen Symphonie", welches sein Freund Uhlig im 37sten Bande der Brendel'schen Musik-Zeitung mitgetheilt hat, sagt Wagner, nachdem er bemerkt hat, daß das Wort „heroisch" im weitesten Sinne zu nehmen und unter „Held" der ganze volle Mensch zu verstehen sei, weiter: „Den künstlerischen Inhalt des Werkes füllen alle die mannichfaltigen, mächtig sich durchdringenden Empfindungen einer starken vollkommenen Individualität an, der nichts Menschliches fremd ist, sondern die alles wahrhaft Menschliche in sich enthält und in der Weise äußert, daß sie nach der aufrichtigsten Kundgebung aller edlen Leidenschaften, zu einem, die gefühlvollste Weichheit mit der energischsten Kraft vermählenden Abschlusse ihrer Natur gelangt. Der Fortschritt zu diesem Abschlusse ist die heroische Richtung in diesem Kunstwerke. Der erste Satz umfaßt wie in einem glühenden Brennpunkte alle Empfindungen einer reichen menschlichen Natur im rastlosesten thätigsten Affecte. Wonne und Wehe, Lust und Leid, Anmuth und Wehmuth, Sinnen und Sehnen, Schmachten und Schwelgen, Kühnheit, Trotz und ein unbändiges Selbstgefühl wechseln und durchdringen sich auf das Innigste und Unmittelbarste und gehen aus von einer Hauptfähigkeit, der Kraft. Diese Kraft, durch alle Empfindungseindrücke unendlich gesteigert und zur Aeußerung der Ueberfülle ihres Wesens getrieben, ist der bewegende Hauptdrang dieses Tonstückes, sie ballt sich — gegen die Mitte des Satzes — bis zur vernich-

Digitized by Google

tenden Gewalt zuſammen, und in ihrer trotzigſten Kundgebung glauben wir einen Weltzermalmer vor uns zu ſehen, einen Titanen, der mit den Göttern ringt. — Dieſe zerſchmetternde Kraft drängte nach einer tragiſchen Kataſtrophe hin, deren ernſte Bedeutung unſerem Gefühle im zweiten Satze der Symphonie ſich kundgiebt. Der Tondichter kleidet dieſe Kundgebung in das muſikaliſche Gewand eines Trauermarſches. Eine durch tiefen Schmerz gebändigte, in feierlicher Trauer bewegte Empfindung theilt ſich uns in ergreifender Tonſprache mit: eine ernſte männliche Wehmuth läßt ſich aus der Klage zur weichen Rührung, zur Erinnerung, zur Thräne der Liebe, zur innigen Erhebung, zum begeiſterten Ausrufe an. Aus dem Schmerze entkeimt eine neue Kraft, die uns mit erhabener Wärme erfüllt: als Nahrung dieſer Kraft ſuchen wir unwillkürlich wieder den Schmerz auf; wir geben uns ihm hin bis zum Vergehen in Seufzer; aber gerade hier raffen wir abermals unſere vollſte Kraft zuſammen: wir wollen nicht erliegen, ſondern ertragen. Der Trauer wehren wir nicht, aber wir ſelbſt tragen ſie nur auf den ſtarken Wogen eines muthigen männlichen Herzens. — Die Kraft, der — durch den eignen tiefen Schmerz gebändigt — der vernichtende Uebermuth genommen iſt, zeigt uns der dritte Satz nun in ihrer muthigen Heiterkeit. Wir haben jetzt den liebenswürdigen frohen Menſchen vor uns, der wohl und wonnig durch die Gefilde der Natur dahin ſchreitet, lächelnd über die Fluren blickt, aus Waldhöhen die luſtigen Jagdhörner (Trio) erſchal-

Digitized by Google

len läßt. Dort der tief und kräftig leidende, hier der froh und heiter thätige Mensch. — Diese beiden Seiten faßt der Meister im vierten Satze zusammen, um uns endlich den ganzen harmonisch mit sich einigen Menschen zu zeigen. Dieser Schlußsatz ist das klare und verdeutlichende Gegenbild des ersten Satzes. Im Gegensatze zu diesem einigt sich hier die mannichfaltige Unterschiedenheit der Empfindungen zu einem alle diese Empfindungen harmonisch in sich fassenden Abschlusse, der sich in wohlthuender plastischer Gestalt uns darstellt. Diese Gestalt hält der Meister zunächst in einem höchsteinfachen Thema (das erste Hauptthema) fest, welches sicher und bestimmt sich vor uns hinstellt und der unendlichsten Entwickelung, von der zartesten Feinheit bis zur höchsten Kraft, fähig wird. Um dieses Thema, welches wir als die feste männliche Individualität betrachten können, winden und schmiegen sich vom Anfange des Satzes herein alle die zarteren und weicheren Empfindungen, welche sich bis zur Kundgebung des reinen weiblichen Elementes (verkörpert in dem zweiten Hauptthema) entwickeln. Dieses weibliche Element offenbart sich endlich an dem durch das ganze Tonstück energisch dahinschreitenden männlichen Hauptthema in immer gesteigerter mannichfaltigster Theilnahme als die überwältigende Macht der Liebe. Diese Macht bricht nach dem Schlusse hin sich volle breite Bahn in das Herz. Die rastlose Bewegung hält an und — der Eintritt des poco Andante — in edler, gefühlvoller Ruhe spricht sich die Liebe aus, weich und zärtlich

Digitized by Google

beginnend, bis zum entzückenden Hochgefühle sich steigernd, endlich das ganze männliche Herz bis auf seinen tiefsten Grund einnehmend. Hier äußert noch einmal das Herz dieses Gedenken des Lebensschmerzes: hoch schwillt die lieberfüllte Brust — die Brust, die in ihrer Wonne auch das Weh umfaßt. Noch einmal zuckt das Herz und es quillt die reiche Thräne edler Menschlichkeit: doch aus dem Entzücken der Wehmuth bricht kühn der Jubel der Kraft hervor, — der Kraft, die sich der Liebe vermählte, und in der nun der ganze volle Mensch uns jauchzend das Bekenntniß seiner Göttlichkeit zuruft." — So Wagner, der noch hinzufügt: „Nur in des Meisters Tonsprache war aber das Unaussprechliche kund zu thun, was das Wort hier eben nur in höchster Befangenheit andeuten konnte." —

In der That, nicht das freundliche Bild eines sorglos heiteren Jünglingslebens haben wir vor uns wie in der zweiten Symphonie, nicht die kecke frische Kraft der Jugend offenbart sich uns, — ein allseitig bewegtes, wahrhaft männliches Herz rollt seine Geschichte vor uns auf; diese Töne verkünden uns „Alles, was des Mannes Brust ernst und zart beweget", mit dem Dichter zu sprechen. Der Trauermarsch hat in dem idealen Zusammenhange dieses Tongemäldes wesentlich symbolische Bedeutung. —

Lenken wir jetzt die Betrachtung auf die künstlerische Gestaltung dieses Gehaltes, auf die musikalische Structur des Werkes, so können wir nicht genug bewundern die ideale

Digitized by Google

Großheit des Styls, die sich vom Anfang bis zu Ende kundgiebt, die drastische Kraft der Darstellung, die Gedrungenheit der Tonsprache nicht minder, als das gleichzeitige Anschwellen zu riesigen weit ausgespannten Constructionsverhältnisse, die Kunst der Concentrirung auf bestimmte Brennpunkte verbunden mit der Kunst in's Weite und Große auszugestalten. Betrachtet diesen ersten Satz. Ahnt Ihr wohl, wenn das erste Hauptthema in seiner großartigen Einfachheit einherschreitet, daß es die Keime zu solchem Riesenbaue in sich berge? Betrachtet das erste noch einfachere Hauptthema des letzten Satzes. Ahnt Ihr wohl, daß es die Quelle der späteren Tonfluth sei? Die musikalischen Gestaltungsverhältnisse der zweiten Symphonie sind wahre Zwerge gegen diese riesigen Formen. Die tiefere Betrachtung dieses Baues giebt uns die Ueberzeugung, daß Beethoven die zeitherigen Formenverhältnisse in des Wortes verwegenster Bedeutung zersprengt hat. Und er mußte sie zersprengen. Denn dieser reiche neue Gehalt ließ sich nicht in die bis dahin feststehenden Verhältnisse der musikalischen Sätze und Perioden einzwängen. Vor dieser neuen Welt mußte die Rücksicht auf die Gesetze verständiglogischer Aus- und Durchführung der musikalischen Gedanken schwinden, sie mußten eine Umbildung und Erweiterung erleiden, um dem neuen Geiste dienstbar zu werden. Nur mangelnde Einsicht war es und ist es noch, da Form- und Maßlosigkeit zu erblicken, wo ein Weltmeer von Tönen sich ausbreitet. Trotz aller kühneren Harmonien, härteren Dissonanzen

Digitized by Google

sind nirgends die ewigen Naturgesetze der Musik über Bord geworfen. — Eine besondere characteristische Eigenthümlichkeit dieser neuen Gestaltung ist das entschiedener denn je vorher hervortretende dramatische Element, dieses Auf- und Abwogen der Töne im Vergleich mit dem mehr lyrischen Ausströmen der Empfindung bei Haydn und Mozart. Diese stete Bewegung in Gegensätzen erzeugte eine Kraft der Rhythmik, welche zuweilen überwältigend wirkt. Das Ganze aber krönt die neue Kunst der Instrumentation. Auch ihre Neuheit, Tiefe und Bedeutsamkeit ergab sich ungezwungen und mit innerer Nothwendigkeit aus dem neuen Geiste. Jetzt ist jedes Instrument ein selbstständiges Individuum, gleichsam eine dramatische Persönlichkeit, ein eignes Leben für sich lebend und zur Erscheinung bringend. Und dabei herrscht die vollständige Harmonie unter diesen einzelnen Welten, ein eintrachtvolles Zusammenwirken zur lebendigen Verkörperung der allgemeinen Idee des Werkes. Alle die einzelnen Schönheiten der Symphonie aufzuzählen, hieße soviel, als das Werk selbst in seinem ganzen Umfange wiedergeben. Darauf verzichten wir billig, stellen aber als besondere Höhepunkte auf: die gewaltigste Stelle im Durchführungstheile des ersten Satzes von Eintritt des Accordes f-h-gis, 32 Tacte lang, als einzige Darstellung jenes „Sichzusammenballens der Kraft bis zur vernichtenden Gewalt", die Musik des Trauermarsches von Beginn des C-dur an bis zu Ende des Satzes, im Finale die ff. Stelle vor dem Auftreten des zweiten Hauptthemas in

Digitized by Google

C-dur, mit der Quinte D in G-moll beginnend und nach C-moll sich wendend, endlich die großartige Steigerung vom poco Andante an bis zum Schlusse des Ganzen. Diese Prachtstellen vor Allem bringen die Idee des Musikalisch-Erhabenen in seiner ganzen Majestät zur Erscheinung. Dies ist die Sinfonia eroica.

Vierte Symphonie, B-dur.

„Mondbeglänzte Zaubernacht,
„Die den Sinn gefangen hält,
„Wundervolle Märchenwelt
„Steig' herauf in deiner Pracht!"

Diese Worte des Dichters haben mir immer vorgeschwebt, wenn ich mich dem Genusse dieser Symphonie andachtsvoll hingab. In die Wunder einer romantischen Welt versenkt sich jetzt der Genius Beethoven's, er dichtet einen Sommernachtstraum in Tönen. Und wie sich seine schöpferische Phantasie, hat sie einmal ein bestimmtes Stimmungsgebiet ergriffen, ganz darin erschöpft, so versenkt sich diese mächtige Subjectivität auch in diese neue Sphäre mit all ihrer reichen Innerlichkeit und verfolgt sie bis in ihre innersten Tiefen, umfaßt sie ihren Horizont in seiner ganzen Weite und Fülle. Verfolgen wir jetzt die romantische Grundstimmung des Werkes in ihren einzelnen Momenten. Der erste Satz giebt uns ein allgemeines Bild dieser neuen Stimmungswelt. Schon die ersten Accorde der geheimnißvollen Einleitung versetzen uns mit einem Schlage in eine phantastische Welt, in eine Sphäre, wo

Digitized by Google

alles Leben, alle Wirklichkeit nur in luftigen Umriſſen gezeichnet iſt, alle Geſtalten eine dämmernde Lichthülle umgiebt. Es ſchwebt ein magiſches Dunkel über der Scene, auf welcher ſchüchtern dann und wann einzelne Geſtalten wie Schatten dahinſchweben. Noch iſt Alles ruhig, in Dunkel gehüllt. Da (mit Eintritt des G-dur, Tact 25) regt ſich's leiſe, wird's lebendiger im Dunkel, einzelne Lichtſtrahlen fallen auf die Scene (in C-dur, Tact 27); noch einmal umſchleiert ſich das Bild, jetzt aber (Tact 31) dringt mit Mächtigkeit Licht und Leben hindurch, die luftigen Geiſter ſchaaren ſich mit Blitzesſchnelle auf der Bühne und beginnen laut jauchzend den fröhlichen Reigen (Eintritt des Allegro). Nun tummelt ſich die Geiſterſchaar in rauſchender Luſt, in trunkener Begeiſterung im Kreiſe herum, vereint ſchweben ſie hin und her, auf und ab, in eine gemeinſame Strömung ſind alle gebannt. Da ringt ſich endlich (im zweiten Hauptthema, Tact 58 vor dem Schluß des erſten Theils) eine beſtimmte einzelne Geſtalt aus dem allgemeinen Strome hervor und ſtimmt einen Geſang voll tiefſter Innigkeit und verlangender Liebe an, hold ſchließen ſich ihr alsbald andere Geſtalten an (Tact 66). Doch ſie müſſen gleich wieder verſtummen, verlockend tönt es aus der Geiſter Mitte: „nicht dieſe Töne“ (Tact 74 ff.), „auf, wieder hinein in den luſtigen Reigen“. So beginnt der Elfentanz von Neuem (Beginn des zweiten Theils). Die Gruppen zerſtreuen ſich in bunter Mannichfaltigkeit, das Geſtaltenheer ſtiebt auseinander, und losgelöſt vom allgemeinen Verein

Digitized by Google

ergehen sich die Geister im gaukelnden Einzelspiel. Werden sie sich verlieren, verschwinden in dem Dunkel, aus dem sie aufstiegen? So fragen wir. Da erwacht die Besinnung in den luftigen Dämonen, zögernd nahen sie einander wieder, sich endlich hold aneinander anschmiegend (Eintritt des Fis-dur vor Rückkehr des ersten Theils). Augenblicklich beruhigen sich Alle, innig erfreut, daß sie sich wiedergefunden. Dann aber stürmen die Wiedervereinten von Neuem im Sphärentanze dahin. Und wieder erklingen jene innigen Töne und wieder müssen sie schweigen. Denn zuletzt wird der Becher der Lust in den vollsten Zügen geschlürft. —

Die Scene ist jetzt verwandelt; wir treten in eine stille Liebesgrotte. Und in trauter Nähe aus lauschiger Laube tönt ein Lied der Liebe, umgaukelt von luftigen Amoretten. Nur einmal bricht in diese Welt seligster Verzücktheit ein Schauer des Wehes aus unerklärlicher Tiefe herein, ein Blitzstrahl — und dann wieder lachender blauer Himmel, tiefer Liebesfrieden. — Wozu der Worte mehr über dieses zauberische Adagio, diese schönste Offenbarung romantischer Liebesgluth und Liebesseligkeit! — Steigen wir jetzt wieder empor in die leichte heitere Welt der wohlbekannten Elfengeister. Zürnen wir ihnen nicht, daß sie jenes liebende Paar aus ihrer stillen Grotte verscheuchten (Schluß des Adagio in Forte), es mahnend an vereinten Genuß des Lebens und seiner Lust, hatten sie doch freundlich vergönnt, daß die Liebe sich voll, selig in sich selbst ergehe. D'rum frisch in die phantastische Welt

Digitized by Google

hinein — dies ist das Losungswort der wilden Schaar, welche jetzt das alte Spiel von Neuem beginnt und in der unerschöpflichsten Mannichfaltigkeit im fröhlichen Reigentanze sich umschwingt, einen Feuerregen des keckſten frischesten Humors nach allen Seiten ergießend, bis in die ätherischsten Regionen verschwebend. — Hierin faßt sich der ideale Gehalt des Scherzo und Finale bestimmt zusammen. —

Der romantische Zauber all dieser Tonbilder an und für sich wird wesentlich gesteigert durch die duftige, fast ätherische Instrumentation. In dieser Hinsicht ragt das Adagio vor Allem hervor, doch auch das humoristische Element der letzten Sätze giebt dem Meister Veranlassung zu bedeutungsvollen farbenreichen Klangcombinationen. Das Wesen dieses Colorits läßt sich nicht treffender als durch helldunkel bezeichnen. Und das ist ja das Eigenthümliche ächter Romantik. Die größte Schönheit der Symphonie ist und bleibt das Adagio ihm zunächst die geisterhafte Einleitungsmusik. Characteristisch aber ist im Vergleich zu den früheren Symphonien das entschiedenere Hervortreten, die größere Herrschaft und Ausbreitung des Humors.

Fünfte Symphonie, C-moll.

Aus den selig heiteren Gefilden der Romantik, in welche wir durch die vierte Symphonie hineingezaubert wurden, treten wir jetzt wieder auf den Boden des realen Lebens mit all seinem Kampf, Leid, Streben, aber auch mit all seinem Glück,

Digitized by Google

ſeiner Freude und Verſöhnung. Durch Nacht zum Tag, durch Finſterniß zum Licht, durch Kampf zum Sieg — dies könnte man als allgemeinſtes Motto der C-moll-Symphonie voranſetzen. Das Werk iſt eine Tragödie genannt worden. Und wenn in der That das Weſen der Tragödie in ein Ringen des Subjects mit feindlichen Mächten mit Recht geſetzt wird, ſo iſt dieſe fünfte Symphonie eine wahre Tragödie des Gefühls, aber eine Tragödie mit glücklichem Ausgange, denn das kämpfende Subject unterliegt nicht, ſondern erringt den Sieg über die feindlichen Mächte. — Gewaltig pocht — Beethovens eigene Worte — gleich in den erſten Tönen das Schickſal an die Pforte. Die Schläge wiederholen ſich immer heftiger, vernichtender, zum Kampfe herausfordernder. So muß der Held den Kampf beſtehen, und die Gefühlsſchlacht hebt an in draſtiſcher Bewegtheit, in Sturm und Drang. Der erſte Strauß iſt beſtanden. Da ringt ſich aus tiefſter Bruſt eine ſanft tröſtende beſchwichtigende Stimme hervor (zweites Hauptthema). Machtlos verhallt ſie gleich wieder, die unſeligen Dämonen drängen von Neuem an, und bald lodert wieder das verzehrende Feuer. Doch das Gemüth kämpft tapfer, augenblicklich bricht ſogar die Flamme freudigen Muthes in ſeine Nacht herein (Es-dur vor dem Schluß des erſten Theils). Dann beginnt der Sturm des Leidens mit verſtärkter Mächtigkeit (Anfang des zweiten Theils). Da ermattet endlich die Kraft des Kämpfers, in gehaltenen Tönen ſtößt die ſchwer bedrängte Bruſt tiefe Seufzer aus; plötzlich umſchwebt Lächeln der Verklärung wunderbar

Digitized by Google

das Antlitz. Das finstere Schicksal drängt wieder an, neue Kämpfe, vergebens auch die flehende Stimme (im Adagio-Tacte). Jetzt aber wieder ein Moment der Ruhe (zweites Hauptthema in C) und dann erhöhte muthige Begeisterung zum Kampfe (erstes Hauptmotiv in C-dur), um so härter und schneidender aber der letzte Kampf, um so herber das Leiden, das ausgekämpft werden muß. So endet dieses düstere Nachtbild. —

Da erklingen die Töne seliger Ruhe, trostreicher Hoffnung, süß erquickend und labend das des Trostes so bedürftige Herz des Kämpfers (erstes Hauptthema des zweiten Satzes). Mit wunderbarer Stärke erfüllen sie die Seele. Denn kaum läßt sich ein leiser Anklang an die Unseligkeit, die sie gekostet, vernehmen (Tact 26 bis 29), so bricht begeisterter Muth mit Ahnung des endlichen Sieges jauchzend sich Bahn (Eintritt des C-dur Tact 31), und mit freudiger Siegesgewißheit schreitet der Held einher. Dann lauscht er wieder den tröstenden Stimmen. Wieder steigen trübe Erinnerungen auf und abermals verdrängt sie das erwachende Siegesgefühl. Erneutes Schwelgen im Hoffnungsglücke, erneutes Emporflammen muthiger Begeisterung, dann ein Aufschwung in Regionen seliger Verzücktheit (pp.-Stelle in Es, Ces und Ges), endlich durch gesteigerten Hoffnungsdrang (von piu moto an) zu innigstem, festestem Zusammenschluß der Seele mit sich selbst.

Welche Schatten steigen jetzt herauf, welche dunklen unheimlichen Gestalten erfüllen den Schauplatz? Es sind die

Digitized by Google

Geiſter des Scherzo, jene feindlichen Mächte verwandelt in luſtige, geſpenſtige Weſen. Zuckende Blitze begleiten ſie, ſo ſchweben ſie auf und ab, grollend in der Tiefe und grollend in der Höhe. So fordern ſie zum Kampfe heraus. Der Held der Tragödie nimmt den Kampf an. Jetzt iſt er des Sieges gewiſſer. Und ſiehe da, allmälig verſcheucht er die Dränger. Es waren die letzten ſeiner Feinde. Nun fühlt er ſich ganz als Sieger, gereinigt iſt die Seele, befreit iſt das Gemüth von allem Schmerz und Leid. Triumph! tönt's aus des Herzens Tiefe, und ein Aufſchwung offenbart ſich zu dem Gipfel der Freude und Seligkeit. In vollen Wogen brauſt der Strom eines errungenen Wonnelebens dahin, mächtig Alles umfaſſend und mit ſich fortreißend. Wohl regen ſich noch einmal Trümmer der feindlichen Mächte, aber auch ſie überfluthen und begraben die Wellen der Seligkeit, die nun um ſo voller brauſen und ſchäumen, um in einer Dithyrambe begeiſterungsvollſter Freudigkeit, in ein Meer lichtvoll verklärten Daſeins zu verrinnen. — Dies iſt in allgemeinen Umriſſen die Idee der fünften Symphonie.

Dieſes Werk vor Allem iſt lange mit einer gewiſſen Vorliebe betrachtet, ja als das non plus ultra ſymphoniſcher Kunſt gefeiert worden. Allein man hatte damit doch zugleich die Bedeutung der dritten, ſechſten, ſiebenten und zumeiſt der neunten Symphonie unterſchätzt. Soviel indeß ſteht feſt, daß, was die plaſtiſche Kraft der Darſtellung — Plaſtik der Empfindung hat man's treffend bezeichnet — anlangt, die

Digitized by Google

C-moll-Symphonie einzig dasteht. Die einzelnen Tonbilder sind in so scharfen Umrissen, mit solcher lichtvollen Deutlichkeit hingezeichnet, daß der ideale Gehalt in seltener Klarheit sich ausprägt und darstellt, und die Deutung desselben verhältnißmäßig die müheloseste und zugleich sicherste wird. Dessen überzeugt man sich völlig, wenn man die Eroica zur Vergleichung herbeizieht. Vor dieser — dies eine weitere Eigenthümlichkeit des Werks — hat die fünfte Symphonie eine klare Ueberschaulichkeit der Gedankenentwickelung voraus. Sie ist begründet in der Kürze und Gedrungenheit der einzelnen Tonbilder und Perioden, in der scharfen Sonderung aller gegensätzlichen Momente, in der prägnanten Art und Weise, wie sich Licht und Schatten überall von einander abhebt. Wir weisen nur auf die totale Verschiedenheit der ersten Sätze beider Werke hin, dort in der Eroica die epische Breite, hier die dramatische Kürze. Ueberhaupt ist der Eroica nach der Seite der künstlerischen Gestaltung der Character des Epos aufgeprägt, sie gleicht einem in breiter Ausdehnung majestätisch sich fortwälzenden Strome, der in erhabener Ruhe dem Meere zuströmt. Die C-moll-Symphonie ist ein reißender Bergstrom, der in gewaltiger Bewegung an scharfen Klippen vorbei seinem Ziele zueilt. Kein anderes symphonisches Werk des Meisters drängt mit solcher Intensität vorwärts, Schlag auf Schlag, in keinem anderen werden so schnell die einzelnen Entwickelungsmomente der Stimmungen durchlaufen. Selbst das Andante kann sich der allgemeinen Strömung nicht entziehen, also ist

Digitized by Google

auch in dieſe Sphäre innere Bewegtheit eingedrungen. — Im Beſonderen feiert die rythmiſche Kunſt des Meiſters wieder die größten Triumphe im erſten und letzten Satze. Den größten melodiſchen Zauber entfaltet das Andante. Dann vernehmen wir oft neue Harmonien voll berückender Magie. Auf der Höhe aber gewahren wir die ſchöpferiſche Phantaſie im prachtvollen Triumphmarſche des letzten Satzes. Wie ſich's gegen Ende des Scherzo in dunkler Tiefe (das eintönige C der Pauken) faſt unheimlich zu regen beginnt, ſtärker und ſtärker anſchwillt, nach der Höhe drängt, wie endlich — ein neues „und es ward Licht!“ — der Chor der Inſtrumentengeiſter in Ein Halleluja ſeliger Siegesfreude einſtimmt — dieſer überwältigende Moment, wie erhaben iſt er doch über alles Lob, wie verwandelt ſich dieſes doch unwillkürlich in ſchweigende Bewunderung! — —

Sechſte Symphonie, F-dur.

Jetzt entfliehen wir mit dem Meiſter dem Reiche menſchlicher Freude und menſchlichen Leides, und eilen an den Buſen der alliebenden Mutter Natur. Lauſchen wir auch nur den erſten Klängen aus dieſem neuen Tonreiche, ſo fühlen wir, wie wahr des Meiſters Worte ſind: „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande.“ Eine friſche reine Luft weht uns entgegen, die wir das Gewühl der Menſchen, ihr Drängen und Treiben, den „Qualm der

Digitized by Google

Städte," die finsteren Mauern, so eben verlassen haben. Wir sind gestimmt wie Faust am sonnigen Frühlingsmorgen des Osterfestes. Erst sind wir in stiller Entzückung befangen, noch sind wir nicht zum vollen Genusse gelangt, die tausend Lebensstimmen der Natur nicht auf einmal hallen sie wieder im innersten Gemüth. Doch mehr und mehr entschleiert sich ihr geheimnißvoller Sinn der sinnenden Seele, ihr stilles Entzücken steigert sich zu freudigsten Jubel und sie schwelgt schrankenlos im vollesten Genusse der Natur, ganz hingegeben ihrer Macht, ganz aufgegangen in diese Welt mit dem eignen Selbst und hierin sich in trunkener Begeisterung selig verlierend.

Von diesem reichen und umfassenden Bilde allgemeinen Naturlebens, wie es sich im Gemüthe des sinnigen Beschauers abspiegelt, wenden wir uns jetzt hinweg, um uns in die besonderen Wunder und Geheimnisse dieser Schöpfung zu vertiefen. Da lauschen wir einer Scene am stillen Bach, wir vernehmen sein leises Rauschen, sein sanftes Murmeln, die süßen Stimmen der Vöglein im Walde plaudern uns ihr zartes Geheimniß aus. Das Bächlein begleitet munter diese Melodien. Und all dieser idyllische Zauber versetzt uns selbst im tiefsten Innern in den Zustand seligsten Glückes und wir empfinden die Wonne fremden Daseins als Wonne der eignen Brust, ganz eins fühlen wir uns mit der Natur. —

Ganz erfüllt von den Bildern dieses Genusses erscheint uns auf einmal die Scene der Natur belebt von einer fröh-

Digitized by Google

lichen Schaar, die im luſtigen Tanze dahinſchwebt über die Fluren und Auen. Das iſt das luſtige Zuſammenſein der Landleute, dieſer leiblichen Kinder der Natur. Doch nur kurz iſt ihre Freude, denn die Nachtſeite der Natur fordert ihre Rechte, der Naturgeiſt ſehnt ſich nach Kampf und Streit ſeiner Elemente, ihn drängt es ſich das Schauſpiel der Entfeſſelung aller in ſeinem Schooß ſchlummernden Kräfte zu bereiten. Und ſo ſchreitet er erhaben einher in Gewitter und Sturm und läßt die Blitze zucken und den Donner rollen. — Ausgetobt hat der Kampf der Elemente, gereinigt iſt die Atmoſphäre von der drückenden Schwüle, der Himmel der Natur iſt wieder verklärt in dunklem Blau, mild ſcheint wieder die Sonne vom Firmamente hoch herab. Die Schallmei des Hirten ertönt, und aufſteigen frohe und dankbare Gefühle in die ſelige Bläue zum nicht mehr zürnenden Naturgeiſt, um ſich endlich im inbrünſtigen Gebete zuſammenzufaſſen und die Herrlichkeit des Schöpfers ſtill zu preiſen. — So dichtet Beethoven die Natur und ihre tauſend Lebensſtimmen in Tönen.

Nun aber die Wirklichkeit dieſer Töne gegenüber unſerer ſchwachen Nachdichtung. Dieſes warme blühende Leben überall, dieſer Reichthum von Stimmungen in all den reizenden lachenden wie ſinnig ernſten und erhabenen Tonbildern allerwärts! Dieſe wunderbare Verſchmelzung der Regungen des äußeren Naturlebens mit den inneren Regungen der gleichgeſtimmten Seele, mit einem Wort dieſe ſogenannte Tonmalerei,

Digitized by Google

die doch ganz und gar Gefühlsmalerei, und im letzten Grunde nur Gefühlsmalerei ist! Darin beruht der geheimnißvolle Zauber der Pastoralsymphonie, das Geheimniß ihrer mächtigen Wirkungsfähigkeit. Dies ist ihre Idealität. Das Werk ist nicht eine poesielose materielle Tonmalerei, nicht eine geistlose Copie der Erscheinungen des äußeren Naturlebens, nicht eine beschreibende Nachdichtung der Natur. Es ist eine wirkliche poetische Darstellung der Natur, hindurchgegangen durch den Läuterungsproceß der Empfindung, in dem sich die unwesentlichen Aeußerlichkeiten abgestreift und verzehrt haben; — die Natur im Wiederscheine der menschlichen Empfindung, im menschlich durchgeistigten Bilde, nicht die nackte unmittelbare, sondern die im Menschengeiste wiedergeborene Natur. Wo Beethoven daher in Tönen wirklich malt, wie unleugbar im zweiten Satze und im dritten, da ist die Malerei nur Symbol der Empfindung. Diese Töne sind nur der beredte Wiederhall der Gefühle eigener Brust, beim Anschauen einer Scene am Bach und beim Erleben eines Gewitters. Was wir bei diesen Naturerscheinungen empfinden, das sagen die Töne, mehr nicht. Und selbst wo die kleinen Natursänger, Wachtel, Kuckuck und Lerche in leibhaftiger Tongestalt ihr Liedchen trillern — diese sogenannten Spielereien, sind eben sinnige Andeutungen des subjectiven Eindruckes ihres Gesanges. Alles in dem Werk wirkt von innen. Beethoven selbst hat den Standpunkt, von dem aus die Symphonie zu erfassen ist, treffend durch die Worte:

Digitized by Google

„mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" bezeichnet. —

Versuchen wir jetzt nicht weiter im Einzelnen den melodischen und harmonischen Reiz all dieser Tonbilder aufzuzählen und zu zergliedern, wir würden doch nur die Schaale statt des Kernes erfassen. Nur das wo die schöpferische Phantasie sich am höchsten emporschwingt, drängt es uns auszusprechen. So zeichnen wir auf als Culminationspunkt des ersten Satzes die überraschende Modulation von B anhebend durch D hindurch und nach E sich wendend, zu Anfang des zweiten Theils, wie anderseits gegen den Schluß des Satzes hin das schöne Herabschweben vom jubelnden F der Höhe, sinnig uns auf die Scene am Bach vorbereitend, in der Mitte dieses Satzes aber den Eintritt des Ges mit der kühnen Modulation nach C, endlich die furchtbar große Erhabenheit der Tonmassen, die sich im Gewitter daherwälzen und der mit tiefster Kunst vermittelte Uebergang zum Schlußsatze, der reizendsten Instrumentation, besonders im zweiten Satze, nicht zu gedenken. —

Daß die Pastoralsymphonie nicht eine Kühnheit dramatischer Gestaltung offenbaren, nicht die Großartigkeit der Contraste — mit Ausnahme des dritten und vierten Satzes — bieten, nicht durch solch schwungvollen Styl sich auszeichnen kann, wie die dritte und fünfte Symphonie, liegt in den Stimmungen, die sie zum Inhalt hat, tief begründet. Allein darin den Grund zu einer geringeren Schätzung des Werthes

Digitized by Google

zu finden, deshalb die Symphonie tiefer zu ſtellen, wie wohl oft geſchieht, dies heißt die ideale Bedeutung der Schöpfung vollſtändig verkennen. Mit Recht hebt Brendel in ſeiner Muſikgeſchichte hervor, wie gerade die Naturanſchauung Beethovens zu den bedeutungsvollſten Seiten ſeines künſtleriſchen Genius gehört, wie eine derartige Auffaſſung der Natur und Dichtung derſelben in Tönen der vor Beethoven'ſchen Muſik ganz fremd iſt. Haydn z. B. iſt wie Brendel geiſtreich bemerkt, noch ein Theil der Natur ſelbſt, ein Kind der Natur, ſo naiv unbewußt wie ſie, Beethoven iſt der Städter, der ſich mit Bewußtſein dem Naturleben hingiebt; Beethoven ſtellt der Natur ſich bewußt entgegen, zieht ſie zu ſich herein und ſchließt ſich ſo mit ihr zu einer innigen aber eben vermittelten Einheit zuſammen, während Haydn mit der Natur von vorn herein unmittelbar eins iſt, in der rein menſchlichen Sphäre Mozarts aber die Beziehung auf die Natur ganz ausgeſchloſſen bleibt. So gehört die Paſtoralſymphonie allerdings zu den bedeutendſten Schöpfungen Beethovens. —

Siebente Symphonie, A-dur.

Die innere Harmonie, welche das liebevolle Verſenken in die Geheimniſſe der Natur im Meiſter erzeugte, hatte ſo tiefe Wurzeln in ſeinem Gemüth geſchlagen, daß die Stimmungen vollſter Lebensfreudigkeit daraus entkeimten, und ſich dauernd ſeiner bemächtigten. Es drängte ihn, das Leben

Digitized by Google

vorherrschend von seiner Lichtseite anzuschauen. Dieser mächtige Drang begeisterte ihn zunächst zur Schöpfung der A-dur-Symphonie. Und er schuf ein Werk, dem der Stempel der Lebenslust und Lebensfreudigkeit unvertilgbar aufgedrückt ist. Freude! Freude! tönte es jetzt aus seinem Innern, laßt mich den Becher des Frohsinns bis auf den Grund leeren, laßt mich mit vollen Zügen eine Seligkeit, wie die der olympischen Götter war, genießen; „wer nicht liebt Weib, Wein und Gesang" u. s. w. Dies war sein Evangelium. Lassen wir dieses hohe Lied der Freude an uns vorüberrauschen.

Die ersten Accorde schon künden uns deutlich an den Sinn des Ganzen, die Stimmung, die den Meister ergriffen hat. Die Freude, die sie athmen, ist aber noch eine still verhaltene, noch sind die Geister gebunden. Da regen sie sich mächtig, aus der Tiefe nach lichter Höhe emporbringend (Tact 10) in den Bässen. Besänftigend und beschwichtigend antworten ihnen die zarten Rohrinstrumente in selig wogenden Melodien, daß den Drang, den heißen Wunsch Erfüllung krönen werde. Wiederholtes Anschwellen und wiederholtes beschwichtigendes Wogen. Immer gewaltiger wird die Strömung. Der ersehnte Augenblick rückt näher. Im seligen Vorgefühle des vollen Glückes schweben die holden Gestalten sanft auf und nieder (Tact 21 ff., vor dem Allegro) bis sie eine laute Mahnung unterbricht, den Reigen zu beginnen. Erst zögern sie verschämt, gleich als dürften sie das Geheimniß nicht offenbaren (die letzten Tacte vor dem Allegro). Da mit einem

Digitized by Google

Male regt ſich's in lichter Höhe, ein leiſes Erzittern beginnt, es iſt das letzte Erzittern der Freude vor ihrem vollen Erguſſe, lauter und lauter ertönen die Rufe zum gemeinſamen Jubel, mächtiger und mächtiger ſchlagen die Wogen des Genuſſes zuſammen, feſter und feſter ſchließen ſich die Geiſter aneinander, und im fröhlichen Verein ſtimmen ſie an das Lied ihres Herzens. Nun brauſen ſie daher die Geſtalten im vollen Jauchzen der Freude. Verhallt iſt der erſte Freudenſturm. Es beginnt der zauberiſche Reigentanz der einzelnen Tongeiſter. Im ſüßen Ton der Flöte, im lauten Schmettern der Trompete, wie im zarten Hörnerklang offenbart Jedes nach ſeiner Weiſe ſein Geheimniß. Dann kettet ſie (im Orgelpunkt auf E) der Geiſt der Gemeinſamkeit wieder mit Liebesbanden aneinander, und vereint ſingen ſie von Neuem das Lied der Freude im Schwunge dithyrambiſcher Begeiſterung.

Tiefe Stille iſt jetzt eingetreten und die Scene hat ſich verwandelt. Ein holdes Paar iſt zurückgeblieben, um eine ſanfte Liebesklage anzuſtimmen. Ja eine Liebes*klage*, denn „der Ernſt des Lebens" iſt nicht fern, „im ſtillen Schritt" tritt er zuerſt hinein (Beginn des zweiten Satzes), darauf „immer mehr anwachſend, immer mächtiger anfaſſend, immer rührendere Klagen hervorrufend", und doch nicht mächtig genug dem eindringenden Strahl inniger Liebesfreude zu wehren, wo „alles Gefühl in der Beſchauung eines ſeligen Daſeins ruht" (zweites Hauptthema in A-dur), bis er endlich, „noch einmal ſtark aufleuchtend, wie eine ſich zurückziehende unheim-

Digitized by Google

liche Riesenfaust verschwindet" und die Töne der Klage leise verhallen. —

Von Neuem ertönt der muntere Reigen der Freudegeister, lachend schweben sie dahin verklärten Antlitzes im lustigen Sphärentanze. Jetzt, wie durch Zaubergewalt, hemmen sie den Schritt, eine ruhig feierliche Stimmung durchwogt sie plötzlich, sanfter, anmuthsvoller beginnen sie den festlichen Reigen und bis zu entzückender vollster Prächtigkeit schwillt der Strom an (Trio). Dann wieder zurück zum lustigen Tanz.

Noch nicht erschöpft haben sich die Geister der Freude. Denn nun stürzen sie sich berauscht in den Ocean der höchsten Wonne, nun erst erzittern alle Fibern des Herzens am mächtigsten, nun erst stehen sie im Brennpunkte der Lust, die Quelle der Wonne sprudelt wie noch nie, der Strom lebendigster Begeisterung rauscht wie noch nie, die Wogen des Genusses schäumen wie noch nie — und auf dem sonnigheiteren Gipfel des Wonneüberschwangs umarmen die Geister im jubelnden Kusse die ganze Welt! —

Im Bilde dieser Gestaltenwelt, im Bilde dieser Geister der Freude sei es unserer Phantasie vergönnt, sich hier den Genius des Meisters zu verkörpern, um den Reichthum, den er aus dem Füllhorn seiner Phantasie in Tönen ergießt, ganz zu fassen und zu genießen. —

Diese Symphonie ist von Richard Wagner „die Apotheose des Tanzes selbst, der in Tönen idealisch verkörperten Leibes-

Digitized by Google

bewegung" genannt worden. Wirklich ist es auch die erste Symphonie des Meisters, welche ganz im Tanzrhythmus gestaltet ist. Daher, was die künstlerische Gestaltung betrifft, die fast unumschränkte Herrschaft des rhythmischen Elements überhaupt, daher auch die besondere Lebendigkeit der Bewegung, daher auch die sinnliche Bestimmtheit der Tonbilder. In alledem liegt der Schwerpunkt des Werkes, seine größte Eigenthümlichkeit. Nicht als ob das melodische und harmonische Element dadurch in seiner Geltung verkümmert worden sei, beide treten merklich hervor und oft in überraschend neuer origineller Gestalt, aber sie stehen unter der alleinigen Herrschaft der Rhythmik. Anders in der Pastoralsymphonie, wo die Melodie, anders in der Eroica, wo die Harmonie das Scepter führt. Nur das Ueberwiegen ist das unterscheidende Merkmal. Die Herrschaft der einen dieser drei Grundfactoren der Musik wird aber stets auf den ganzen Bau einer Schöpfung in allen seinen Gliedern bestimmend einwirken. So erscheinen in der A-dur-Symphonie die Melodien im engeren Sinne wesentlich durch den Rhythmus bestimmt, eine breite cantilenenartige Entfaltung bleibt ausgeschlossen. Der Schlußsatz bewahrheitet dies am schlagendsten und eigentlich blos der zweite Satz läßt der Cantilene Raum, in ihm ist aber auch das rhythmische Element am wenigsten vorherrschend Welchen Gegensatz bietet hierzu die Pastoralsymphonie? Die ganz besondere Anziehungskraft, welche unleugbar die C-moll-Symphonie auf die Massen übt, sollte sie vielleicht in einem ge-

Digitized by Google

wissen idealen Gleichgewicht jener drei Factoren begründet sein, das hier zur Erscheinung käme? —

Entschieden und mächtig bricht in der A-dur-Symphonie wieder der Humor durch, im vollsten Maße im Schlußsatze und zwar mit einer Kühnheit und Genialität, mit einer zündenden Kraft, welche unwillkürlich die Bewunderung herausfordert. Ueberreich ist das Werk an großartigen Steigerungen. Die Schlüsse des ersten und letzten Satzes suchen ihres Gleichen, der große Orgelpunkt in jenem Satze ist einer der drastischsten Momente, vollkommen ebenbürtig dem der C-moll-Symphonie. Der Zauber des zweiten Satzes wird ewig unbeschreiblich bleiben, wie die Magie des ganzen Colorits in der Instrumentation. —

Achte Symphonie, F-dur.

Wohl dem Umfange, nicht aber dem Inhalte nach, die kleinste unter den großen Symphonien des Meisters. Dennoch scheint sie manchmal das Loos der Zurücksetzung erfahren zu haben. Und doch ist es so unverdient gewesen. Es ist wohl auch daher so gekommen, daß man gemeint hat, ihre Entstehung gehöre Angesichts der kleinen Formen einer früheren Zeit an. Indeß wiederlegt dies schon die vorurtheilsfreie Betrachtung des Werkes, wußte man auch nicht, daß es der Meister im Jahre 1816 nach der A-dur-Symphonie gedichtet hat. Die schlichte Außenseite birgt den prächtigsten Kern. Die Grundstimmung des Werkes ist durchgängig humoristisch. Dies

Digitized by Google

unterſcheidet die Symphonie von ihren Schweſtern. Wohl iſt auch in den anderen Symphonien das humoriſtiſche Element zur Darſtellung gelangt, aber keine Symphonie offenbart ſo ausſchließlich die Welt des Humors als dieſe achte. Der Genius des Meiſters ſteht hier von Haus aus im Feuer des Humors. Die in den früheren Symphonien vereinzelt auftretenden Elemente dieſes Stimmungsgebietes werden jetzt vom Meiſter zu einem großen Geſammtbilde verdichtet, ſein Genius wurde nun einmal mit innerer Nothwendigkeit gedrängt, auch dieſe Sphäre ganz zu erſchöpfen in Einem Werke. Allerdings bringt Beethoven vorwiegend die Lichtſeite des Humors, das heitere Element deſſelben zur Darſtellung, mit einem Worte ſeine Naivität, den ungebrochenen Humor. Oft gemahnen uns die Töne ſelbſt an die Welt einer reinen idealen Kindlichkeit. Und dies mag Manchen in der vorhin angedeuteten Weiſe irre geführt, an Haydn erinnert haben. Allein man hat darüber die ſchneidenden Diſſonanzen im letzten Satze, dieſe grellen Harmonien vergeſſen, wo die andere Seite, die Nachtſeite des Humors, der gebrochene Humor zur Darſtellung kommt, Stimmungen, wie ſie nur einer Bruſt entkeimen können, welche ſchon den Schmerz des Lebens in ſeiner ganzen Größe erfahren, in Abgründe irdiſchen Wehes geblickt hat. —

Die humoriſtiſche Grundſtimmung bricht ſich gleich im Beginn des Werkes breit und mächtig die Bahn, kühn und frei ſich ſelbſt offenbarend. Dann ſchauen wir im Verlaufe

Digitized by Google

der Tondichtung, wie der Humoriſt alle Momente ſeines Weſens, alle Seiten ſeines Inneren lebendig zur Darſtellung bringt. Die humoriſtiſche Perſönlichkeit giebt ſich wie ſie iſt. Bald erſcheint ſie in ihrer ganzen neckiſchen Wunderlichkeit, bald verräth ſie die zarteren Regungen des Gemüths, ihr ſehnſüchtiges Verlangen nach Liebe, bald überläßt ſie ſich übermüthigſter Laune, bald jauchzt ſie laut auf. Jetzt hält ſie plötzlich ſtill im Wirbel der draſtiſchſten Bewegtheit, gleich als beſinne ſie ſich auf ſich ſelbſt (Fermata vor der Coda), doch dann ſchwingt ſie ſich allmälig zum Gipfel humoriſtiſcher Begeiſterung, — ein Moment, und heimlich, immer heimlicher zieht ſie ſich in ihr Inneres zurück. — Dieſer erſte Satz iſt das Bild des Humors in der Totalität ſeines Weſens. —

In den folgenden Sätzen ſpiegelt ſich der Humor in ſeinen Haupterſcheinungsweiſen wieder, ſich in je eines ſeiner Momente beſonders vertiefend. Der zweite Satz zeichnet den Humor in der Fülle ſeiner Naivität, ſeiner kindlichen Unſchuld, ſeiner zarten Freude, wie er ſich ganz und innig darein verſenkt und ganz aufgeht in dieſem Paradieſe ſeines Gemüths. Dann aber offenbart er uns im dritten Satze die ganze Tiefe ſehnſüchtigen Verlangens, den heißen Drang nach Liebe. Nun bricht im Schlußſatze der kecke, fröhliche Uebermuth, der neckiſche Sinn wieder durch. Doch auch finſtere Abgründe tiefſten Wehes öffnen ſich. Trauer erfüllt das Gemüth, die ganze Tiefe des Fühlens wird offenbar in herben Kämpfen, Ent-

Digitized by Google

zweiung im Innern tritt herein, und die ganze Kraft der Seele ist gefordert, dieses Weh niederzukämpfen und zur Versöhnung mit sich selbst hindurchzudringen. Und sieh', es gelingt, gerettet wird die Freiheit des Gemüths und lachende Heiterkeit durchbebt die Brust mächtiger denn je, kühner denn je lodert die lichte Flamme des vollsten Humors. —

Den ersten Satz, als Bild der Totalität des Humors in seiner Selbstdarstellung, characterisirt deshalb das stete plötzliche Ueberspringen von einer Stimmung in die andere — nirgends anhaltendes Verweilen in einer bestimmten Stimmung, Contrast auf Contrast. Er enthält zugleich die großartigsten Steigerungen in der ganzen Symphonie jene Stelle in der Mitte des Satzes, wo das erste Hauptthema in fff. in den Bässen ertönt, und die Musik nach der Fermata vor dem Schlusse in der Coda. Der zweite Satz steht durch seine einfache und doch so hohe reine Idealität der Darstellung einzig da. Der Schluß des zweiten Theils im Trio sucht an Sinnigkeit seines Gleichen. Im Schlußsatze bewundern wir wieder die größte Kunst in der Zeichnung der Contraste und den unversiegbaren Quell sprudelndster Lebendigkeit. Zuhöchst aber gebührt der Preis der rhythmischen Kunst des Meisters in diesem Finale wie im ersten Satze. An den feinsten Zügen ist die Symphonie überreich, sie hat unter allen die vollendetste Detailmalerei. Und dies führt uns noch einmal auf ihren idealen Gehalt zurück. Denn diese Detailmalerei ist tief im Wesen des Humors begründet, in seiner Darstellung mit

Digitized by Google

Nothwendigkeit gefordert. Die Entwicklung des Humors nach seinem inneren Wesen und seiner äußeren Erscheinung, wie sie Vischer giebt, ist wohl die gelungenste zu nennen. Hiernach ist es eine Eigenthümlichkeit des Humors, die ganze Berechtigung des unendlich Kleinen „dem unendlich Großen" gegenüber anzuerkennen. Ist das unendlich Kleine im unendlich Großen, so ist auch das unendlich Große im unendlich Kleinen. Dies ist das ganze Glaubensbekenntniß des Humors. Daher sucht er das unendlich Kleine überall auf und versenkt sich mit Liebe hinein. So wohnt ihm „Gott auch im kleinsten Tempel". Aber auch im unendlich Großen sieht er überall das unendlich Kleine mit und so ist ihm Nichts rein. Dies erzeugt im Humor eine wunderbare Mischung von Freude und Wehmuth, ein stetes Ineinanderüberfließen beider. Und so schwebt, sagt Vischer, seine Grundstimmung zwischen dem Genusse jener reinen Erhebung und unendlicher Trauer über die steten Trübungen — ein Lächeln in Thränen, ein Weinen im Lachen. Und wenn Vischer in seiner Aesthetik der Musik, indem er untersucht, wie weit die Musik des Komischen mächtig ist, seine Betrachtung mit den Worten schließt, daß der Musik die Tiefe des Humors in seiner wunderbaren Mischung von Lust und Wehmuth entspreche und die Frage aufwirft, ob nicht die reine Musik dies besser darstellen kann, als die das Wort begleitende, so hat er so wahr gesprochen, als diese Frage die lebendige Kunst schon gelöst hat. Beglaubigt aber am vollsten hat es nur Beethovens achte Symphonie. —

Digitized by Google

Doch nun zur „Höllen- und Himmelfahrt" der D-moll-Symphonie.

Neunte Symphonie, D-moll.

Indem sich die Betrachtung jetzt diesem größten Werke symphonischer Kunst zuwendet, beschleicht mich, den im Anblick dieser Größe Versunkenen, ein Gefühl der Bangigkeit und Befangenheit, denn ich frage mich: „wird es dir gelingen, auch von der Bedeutsamkeit dieser Schöpfung ein einigermaßen genügendes Wortbild zu geben?" Unwillkürlich fühle ich meine Schwachheit und sehe mich nach hülfreichen Händen um. Und glücklich bin ich, solche zu finden. Es ist in der That für das bewußte Gefühlsverständniß der neunten Symphonie bereits ein Großes gewonnen, es ist viel erreicht, das Werk von den mannichfachsten Seiten betrachtet, im tiefsten Sinne nach allen Richtungen zu ergründen versucht worden. Nennen wir nur von unseren musikwissenschaftlichen Größen Marx und Brendel, von denen letzterer im zweiten Theile seiner Musikgeschichte tiefe Aufschlüsse gegeben hat, ob auch nur durch Aufstellung der allgemeinen Gesichtspunkte für die Erfassung des Werkes. Die einzelnen Glieder dieses großen künstlerischen Organismus in ihrer psychologischen einheitlichen Entwickelung mit dem Auge der empfangenden Phantasie zu verfolgen und zu scheiden, dies ist wiederum die große That eines großen Künstlers: das Programm Richard Wagner's zur neunten Symphonie (abgedruckt im 37sten Bande der Brendel'schen

Digitized by Google

Musik-Zeitung). Ich bekenne offen, daß mir Wagner's Deutung wie aus der Seele gesprochen ist, mir in klarer Gestalt zeigt, was ich bei Anhörung des Werkes stets mehr oder weniger dunkel gefühlt. Ich kann daher dem Versuche nicht wiederstehen, den idealen Gehalt der neunten Symphonie auch durch Mittheilung dieses Programms in seinen Hauptmomenten darzulegen.

Der erste Satz ist ein im großartigsten Sinne aufgefaßter Kampf der nach Freude ringenden Seele gegen den Druck jener feindlichen Gewalt, die sich zwischen uns und das Glück der Erde stellt. — „Entbehren sollst Du, sollst entbehren!" Diesem gewaltigen Feinde gegenüber erkennen wir einen edlen Trotz, eine männliche Energie des Widerstandes, der bis gegen die Mitte des Satzes sich zu einem offnen Kampfe mit dem Gegner steigert, ein Kampf, in dem wir zwei mächtige Ringer zu erblicken glauben, von denen jeder als unüberwindlich vom Kampfe wieder nachläßt. In einzelnen Lichtblicken erkennen wir das wehmüthige süße Lächeln des Glücks, das uns zu suchen scheint, nach dessen Besitz wir ringen und von dessen Erreichen uns jener tückisch mächtige Feind zurückhält, mit seinem nächtigen Flügel uns umschattend, so daß uns selbst der Blick auf jene ferne Huld getrübt wird und wir in finsteres Brüten zurücksinken, das sich nur wieder zum trotzigen Widerstande, zu neuem Ringen gegen den freuderaubenden Dämon zu erheben vermag. So bilden Gewalt, Widerstand, Aufringen, Sehnen, Hoffen, fast Erreichen, wieder Verschwin-

Digitized by Google

den, neues Suchen, neues Kämpfen die Elemente der raſtloſen Bewegung des Tonſtückes, einer Bewegung, die jedoch einigemal zu einem anhaltenderen Zuſtande gänzlicher Freudeloſigkeit herabſinkt, ähnlich der Stimmung des Fauſt in den Worten: Nur mit Entſetzen wach' ich morgens auf u. ſ. w. Am Schluſſe des Satzes ſcheint dieſe düſtere, freudloſe Stimmung, zu rieſenhafter Größe anwachſend, das All zu umſpannen, um in furchtbar erhabener Majeſtät Beſitz nehmen zu wollen von dieſer Welt, welche Gott zur Freude ſchuf.

Eine wilde Luſt ergreift uns ſogleich mit den erſten Rhythmen des Scherzo: eine neue Welt, in die wir eintreten, in der wir fortgeriſſen werden zum Taumel, zur Betäubung; es iſt als ob wir, von der Verzweiflung getrieben, vor ihr flöhen, um in ſteten, raſtloſen Anſtrengungen ein neues, unbekanntes Glück zu erjagen. Es iſt die Stimmung des Fauſt in den Worten: „Von Freude ſei nicht mehr die Rede — dem Taumel weih' ich mich, dem ſchmerzlichſten Genuß! — Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit — uns glühende Leidenſchaften ſtillen —". Mit dem jähen Eintritt des Mittelſatzes eröffnet ſich uns plötzlich eine jener Scenen irdiſcher Luſt und vergnüglichen Behagens, derber Fröhlichkeit, Naivität, ſelbſtzufriedener Heiterkeit. Doch nicht ſie iſt das Ziel unſeres raſtloſen Jagens nach Glück und edelſter Freude, wir wenden uns ab, um uns von Neuem jenem raſtloſen Antriebe zu überlaſſen, der uns mit dem Drängen der Verzweiflung unaufhaltſam vor-

Digitized by Google

wärts jagt, um das Glück anzutreffen, das wir, ach! so nicht finden sollen.

Wie anders sprechen die Töne des Adagio zu unserem Herzen! Wie rein, wie himmlisch besänftigend lösen sie den Trotz, den wilden Drang der vor Verzweiflung geängsteten Seele in weiche, wehmüthige Empfindung auf! Es ist, als ob uns die Erinnerung an ein früh genossenes reinstes Glück erwache: „Sonst stürzte sich der Himmelsliebe Kuß — auf mich herab in ernster Sabbathstille". — Mit dieser Erinnerung verschwistert sich eine süße Sehnsucht, es ist das Sehnen der Liebe, dem wieder, nur in bewegterem Schmucke des Ausdrucks, jene Hoffen verheißende und süß beruhigende erste Stimme antwortet — Liebe und Hoffnung scheinen sich zu umschlingen, um ganz wieder ihre sanfte Gewalt über unser gemartertes Gemüth zu erringen: „Was sucht ihr mächtig und gelind — ihr Himmelstöne, mich am Staube?" — So scheint das noch zuckende Herz mit sanftem Widerstreben sie von sich abwehren zu wollen, aber ihre süße Macht ist größer, als unser bereits erweichter Trotz, überwältigt werfen wir uns diesen holdesten Boten allerreinsten Glückes in die Arme: „O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder — die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!" — Ja, das wunde Herz scheint zu genesen, sich zu kräftigen, zu muthiger Erhebung zu ermannen — doch auch in diese Erhebung bricht noch Ahnung der durchlebten Stürme herein — und doch drängt sich jeder Anwandelung des alten Schmerzes wieder gleich neu besänftigend jene holde

Digitized by Google

zauberiſche Macht entgegen, vor der ſich endlich, wie im letzten, erlöſchenden Wetterleuchten, das zertheilte Gewitter verzieht. —

Mit dem Beginn des letzten Satzes fällt das Gemüth von Neuem in jene Nacht der Freudeloſigkeit zurück, bis die Inſtrumente eine einfache Sangesweiſe ertönen laſſen, welche bis zu mächtiger Höhe anſchwillt, und bis endlich eine Menſchenſtimme, nachdem die Inſtrumente von Neuem in den Kampf zurückgeworfen werden, bittend und verlangend ſpricht: „Ihr Freunde nicht dieſe Töne! ſondern laßt uns angenehmere anſtimmen nnd freudenvollere!" — Nun wird es licht in dem düſteren Chaos. Ein Chor menſchlicher Geiſter ſtimmt an das hohe Lied der Freude: Freude, ſchöner Götterfunken! — Muthige kriegeriſche Klänge nähern ſich, daher zieht eine Schaar feuriger Jünglinge voll freudigen Heldenmuthes. Kampf und Sieg! Im Bewußtſein des neu errungenen Glückes von Neuem „Freude"! Und aus der ſchwellenden Bruſt ringt ſich im höchſten Glücke das Gefühl allgemeiner Menſchenliebe hervor — „Seid umſchlungen Millionen!" — In erhabendſter Begeiſterung umarmen wir das ganze Menſchengeſchlecht und blicken auf zu dem großen Schöpfer der Natur, den wir in einem Augenblicke höchſter Verzücktheit durch den ſich theilenden blauen Aether zu erblicken wähnen — „ahneſt Du den Schöpfer, Welt? — über Sternen muß er wohnen — Ja nun glauben wir, jeder Menſch ſei zur Freude geſchaffen" und im Bunde mit von Gott geweih-

Digitized by Google

ter allgemeiner Menschenliebe genießen wir die reinste Freude. Und so brechen wir endlich aus in den ganzen vollen rauschenden Jubel der Freude: Freude, Freude, schöner Götterfunken! —

Dies ist die Idee der neunten Symphonie — mit einem Worte: Das titanische schmerzdurchwühlte Ringen der einsamen Seele nach dem höchsten Glücke und deren siegreiches Erringen der höchsten Freude, der allgemeinen Menschenliebe. —

Auch wenn uns das Schicksal noch nicht vergönnt hätte, den hohen Klängen des Meisters in voller Wirklichkeit und Unmittelbarkeit zu lauschen, doch würde durch diese Nachdichtung im befangenen Worte die ganze Unermeßlichkeit und Unvergleichbarkeit der neueröffneten Welt den früheren gegenüber sich deutlichster Ahnung erschließen und wir würden getrost an die Wahrheit der Begeisterung glauben, wenn sie im Herzen — wie dies auch geschehen — sich gleichsam entlüde in dem Ausrufe:

„Was ist der Riesenbau Deiner acht Symphonien gegen diese neunte, die Urania ihrer Schwestern!"

Und wahrlich, wie klein erscheint doch der ideale Gehalt, den die ersten acht Symphonien verkörpern, gegen diese Riesenwelt! Verzeihlich wäre, kennten wir nicht auch seine Offenbarung im Reiche der Töne, die Frage: Wie kann sich diese Fülle im Material der Töne darstellen? Und doch ist sie geoffenbart und ist geoffenbart in noch nie dagewesenen und wer

Digitized by Google

weiß, ob je ſo wiederkehrenden unendlichen Reichthume einer wunderbar neuen Tonwelt! Und dieſer Tonwelt iſt es trotz alledem widerfahren, daß ſie formlos genannt wurde. Die neunte Symphonie iſt trotz ihrer höchſten Idee in äſthetiſcher Beziehung „ein Monſtrum" — in dieſe Worte faßt ſich das Dogma Mancher zuſammen. Wir dürfen's nicht ignoriren, wenn eine ſo gewichtige Stimme, wie Franz Brendel ſich vernehmen läßt: „Was zunächſt das Techniſche, insbeſondere die Art der Darſtellung betrifft, ſo bin ich der Anſicht, daß ſich Beethoven, namentlich hinſichtlich des letzten Satzes, *total vergriffen* hat, ſo daß Geiſt und Stoff, Inhalt und Form ſich nicht decken, ſondern im Gegentheil auseinander fallen. Man muß über die äußere Darſtellung hinausgehen, das, was Beethoven ſagen wollte, *aber nicht entſprechend geſagt hat*, erkennen, bevor man den Geiſt erfaßt. Der Weg geht nicht durch das Erſcheinende hindurch zum Verſtändniß des Inneren, ſondern das Letztere muß ſich in geweihter Stunde erſchließen und von ihm aus das Aeußere begriffen werden. Es iſt rein geiſtige Muſik, nicht mehr eine, deren Inhalt vollſtändig im Gebiete des Klanges zur Erſcheinung kommt." So ſpricht Brendel in ſeiner Muſikgeſchichte. Ohne Weiteres wird und muß Jeder zugeſtehen, daß die Formverhältniſſe in Beethovens letzter Symphonie ſowohl nach der Seite des äußeren Umfangs, als der inneren Structur in's Weite oft nicht leicht Ueberſchauliche, wenn nicht mitunter in's Maaßloſe gehen. Und doch behaupten wir, daß nur in dieſen

Digitized by Google

Formen sich jener reichste Gehalt verwirklichen konnte und keine dem Meister entsprechender erscheinen konnten. Wir erkennen in diesen Tönen das vollkommenste Verhältniß von Form und Inhalt und weisen die Anklage der Formlosigkeit entschieden von der Hand. Wir hoffen, die Vertheidigung werde uns gelingen, umsomehr, als wir zufällig einen Anwalt zur Seite haben, welcher mit den siegreichsten Waffen ficht. Dieser Anwalt ist der Herrscher im Gedankenreiche des Schönen: Friedrich Theoder Vischer. —

Die neunte Symphonie bringt wesentlich und enschiedener, als jede andere, das musikalisch Erhabene zur Erscheinung. Wenn das Schöne an und für sich reine Form, wenn es unmittelbare Einheit der Idee und des sinnlichen Bildes, der Erscheinung ist, so ist im Erhabenen allerdings ein Widerstreit zwischen Beiden. Die Idee reißt sich jetzt aus der ruhigen Einheit, worin sie mit dem Gebilde verschmolzen war, sie greift über dieses hinaus und hält ihm, als dem Endlichen, ihre Unendlichkeit entgegen. Wenn die reine Form ein genau begrenztes Maaß der Verhältnisse des Gebildes ist, so überschreitet dieses Maaß das Erhabene, zugleich aber muß es gemäß der Bestimmung seines Wesens als Widerspruch die Form oder das begrenzte Maaß festhalten. Die Form als Grenze muß zugleich bleiben und zugleich in's Ungewisse verschwimmen; das Erhabene ist in Einem geformt und formlos. Diese widersprechende Bestimmtheit stellt sich in der erhabenen

Erſcheinung entweder dadurch dar, daß ſie in die Form theilweiſe einlenkt und theilweiſe von ihr ſo abweicht, daß der Schein einer unendlich fortfließenden Abweichung entſteht, oder ſo, daß die Form im Ganzen zwar feſtgehalten, aber ſo erweitert iſt, daß die untergeordneten Einzelheiten verſchwinden (daher auch Dunkel Merkmal aller Erhabenheit). Genug, die Formloſigkeit darf nicht ſchlechthin aus der Form ausweichen, denn es widerſtritte dies dem im Erhabenen aufgewieſenen Weſen des Widerſpruchs. Reine Formloſigkeit iſt gleich Null; die Idee iſt das Formſetzende, daher freilich mehr als das Geſetzte, und als dieſes Mehr kommt ſie im Erhabenen zum Vorſchein; allein nur indem ſie die Form ſetzt, kann ſie ſich zugleich darſtellen als das Princip, das als Urheber der Form auch zugleich über ſie hinausgeht. Die Form wird alſo im Erhabenen zugleich geſetzt und aufgehoben. — Dieſe Darſtellung Viſcher's mit ſeinen eigenen ſchlagenden Worten (Aeſthetik Band 1 §. 84 ff.) wird, glaube ich, hinreichen, die Monſtroſität der neunten Symphonie in ihrem wahren Lichte zu zeigen, d. h. auf ihr richtiges Maaß zurückzuführen. Es iſt, als müßte Viſchern, als er das Weſen des Erhabenen im Denkproceſſe durchdrang, gerade das Rieſenwerk der Inſtrumentalmuſik dunkel vorgeſchwebt haben. — Halten wir hiermit — um zugleich die von der neunten Symphonie behauptete Unſchönheit ünd Unklarheit der Formverhältniſſe gehörig zu beleuchten — die Auseinanderſetzung zuſammen, welche

Digitized by Google

Vischer (Aesthetik Band 2 §. 447 ff.) über die romantische Phantasie des Mittelalters giebt. Er findet in ihr das Ideal der phantastischen Subjectivität verwirklicht und bezeichnet als Grundstimmung das Moment der Empfindung in der Phantasie, die Phantasie ist hier wesentlich die empfindende. Gott ist im Ideal dieser Phantasie schon Mensch geworden, aufgeschlossen sind die inneren Schätze des subjectiven Lebens, die Individualität hat ihre unendliche Geltung erhalten, sie ist in ihrer auf sich gestellten Eigenheit die Form Gottes, ist eine Welt. Diese Bedeutung der Individualität ist aber keine unmittelbare; sie trennt sich von sich selbst, entäußert sich ihrer Sinnlichkeit und ihres Eigenwillens und gelangt erst vermittels dieses Strebens bei sich und ihrem unendlichen Leben an. Durch dieses Insichgehen ist die unmittelbare Einheit der Gestalt und ihres Inneren gebrochen, jene erscheint nur als ein für sich unselbstständiges Gewand, das als durchsichtiger Schleier hinter sich deutet auf eine geistige Tiefe, die keine sinnliche Form erschöpft; der Ausdruck geht über sein begrenztes Organ unendlich hinaus. Die unendliche Eigenheit der Individualität wird dadurch keineswegs verzehrt, vielmehr beweist darin die Idee ihre Macht, daß sie ganz in das empirisch einzelne Subject eingehend jene Einzelheit selbst in den Dienst der Erhebung, in das Unendliche zieht. Vischer hat hierbei allenthalben allerdings wesentlich die menschliche Schönheit im Auge. Allein die tiefe Verwandtschaft mit unserem Gegenstande, die enge Beziehung darauf springt in die

Digitized by Google

Augen. Vischer nun folgert schließlich daraus, daß in diesem Ideal nicht mehr die einzelne Gestalt schön sein muß, sondern die Unebenheiten dieser in der Gesammtwirkung, welche in einem ästhetischen Ganzen Viele vereinigt, sich ergänzen. Ich wiederhole, nur analog liegt das Wesen der mittelalterlichen Phantasie in Beethovens neunter Symphonie, denn das Werk gehört übrigens selbstverständlich demjenigen Ideale an, welches als das moderne, als die Phantasie der wahrhaft freien und mit der Objectivität versöhnten Subjectivität von Vischer bezeichnet wird. —

Nach alledem steht für uns wenigstens fest, daß Beethoven allerdings entsprechend gesagt, was er sagen wollte und sich keineswegs total vergriffen habe. Wir können blos zugeben, daß die Formen in der neunten Symphonie in's Weite gestreckt, nicht aber förmlich zersprengt sind. Und dies mußte geschehen, denn der neue Geist konnte nur in diesen Formen sich verwirklichen, nur diese Töne und keine anderen konnten sein entsprechender Ausdruck sein.

Bei keinem Werke mehr, als bei diesem, entsteht das Verlangen, sich in die einzelsten Theile seines Organismus zu vertiefen und die unendliche Zahl der großen Einzelschönheiten betrachtend zu zergliedern. Auch wir möchten wohl so thun, an der sicheren Hand der vor uns aufgeschlagenen Partitur; doch entsagen wir hier dem Genusse in Hinblick auf die Unerschöpflichkeit der Aufgabe im engen Rahmen dieses Büchleins. Nur die Momente, wo das musikalisch Erhabene in seiner

Digitized by Google

ganzen Majestät zum Durchbruch kommt, müssen wir mit dem Griffel aufzeichnen. Höret die Tonfluth in der Mitte des ersten Satzes, wo die Hölle des Gemüths in ihrer ganzen Schauerlichkeit sich aufthut, wo Ihr Euch in den entsetzlichsten Abgrund vollster Freudelosigkeit hinabgeschleudert wähnt — Seite 24 ff. der Partitur. Und dann schwingt Euch wieder mit mir hinauf in die reinste seligste Himmelsbläue, mit Riesenliebeskraft die ganze Menschheit umspannend, und vernehmt die Worte: „Seid umschlungen Millionen — diesen Kuß der ganzen Welt — Ihr stürzt nieder, Millionen — Ahnest du den Schöpfer, Welt?“ — Vergebt mir, wenn ich von dieser Größe augenblicklich überwältigt und tief ergriffen, Euch nicht noch auf andere besonders hervorragende Momente hingeleite und Euch im Einzelnen nachweise, wie alle Mächte der Musik, Harmonie, Melodie, Rhythmus, Modulation gleichzeitig die Schwingen regen. Auch das laßt mich nicht weiter begründen, daß der Hinzutritt des Wortes des Dichters im letzten Satze auf innerer Nothwendigkeit beruhe, keine Chimäre, Willkürlichkeit sei — Brendel und Andere haben's sattsam bewiesen — noch verlangt von mir, daß ich den armen Beethoven vertheidige, weil er den Hochverrath begangen, die weiblichen Soprane so und so viele Tacte lang mit dem hohen C zu peinigen — wer den Mantel in großen Falten wirft, wie das Genie, kann, sagt unser Vischer, freilich nicht auf jede einzelne Masche sehen. — Nein „nicht diese Töne,“ studirt die Wunder der Partitur, und noch besser, ja am besten natürlich,

Digitized by Google

laßt den lebendigen Strom der Töne an Euch vorüberrauſchen und die ganze Herrlichkeit der Schöpfung wird ſich Eurem Gefühlsverſtändniſſe erſchließen. Erleben werdet Ihr's, was Brendel ſo ſchön ſagt: Es iſt in Beethoven's neunter Symphonie das Höchſte und Herrlichſte niedergelegt, wozu ein Menſch ſich aufgeſchwungen; es iſt nicht die Liebebedürftigkeit des einzelnen Menſchen. Beethoven hat objectiv ein Evangelium der Menſchheit ausgeſprochen; es iſt in tiefſter Weltlichkeit in dieſer Muſik zugleich die höchſte Religioſität. Und erkennen werdet Ihr mit Köſtlin eine Subjectivität, welche insbeſondere zur Darſtellung ethiſcher Empfindungen in ihrer ganzen heiligen Tiefe berufen iſt und den Menſchen und Künſtler in ſonſt nie geſehener Gleichheit der Achtungs- und Sympathiewürdigkeit zur Erſcheinung bringt. Und wieder werdet Ihr ausrufen:

„Was iſt der Rieſenbau Deiner acht Symphonien gegen dieſe neunte!“

So haben wir den Strom der Beethoven'ſchen Symphonien an uns vorüberrauſchen laſſen. Wir verfolgten ihn von ſeinem Urſprunge bis zu ſeinem Ziele. Als kleine Quelle trat er uns zuerſt entgegen, immer rieſiger wuchs er an, endlich riß er uns mit hinein in ein Weltmeer voll majeſtätiſcher Erhabenheit. Ueber dieſe Höhe hinaus ging Nichts, die zehnte Symphonie war und mußte ein Mythus bleiben. —

Digitized by Google

Ueberschauen wir jetzt noch einmal den Lauf des Stromes in seiner ganzen Ausdehnung, so wird es uns zum vollen Bewußtsein kommen, daß eine Welt von Welten vor uns sich ausbreitet, jede auf einem eignen Mittelpunkte ruhend, jede ein Ganzes für sich, von einer Idee getragen. Wir müssen auch die Anschauung gewinnen, daß jede Symphonie volle und ganze Entfaltung der in ihr zur Erscheinung kommenden Idee ist. Doch hier stoßen wir auf Widerspruch und von einer Seite her, von der es uns befremden könnte. Wir dürfen den Widerspruch nicht ignoriren, um so weniger, als seine Beleuchtung uns Blicke in jene Symphonien thun läßt, welche bisher uns nicht fesselten. Der Widerspruch wendet sich gegen den Inhalt und die Form, gegen den idealen Gehalt und dessen künstlerische Gestaltung. Richard Wagner — wir betrachten jetzt das Moment des Inhalts — spricht (Oper und Drama Theil 1) der reinen Instrumentalmusik das Vermögen ab, Ausdruck eines ganz bestimmten, klarverständlichen, individuellen Inhalts zu sein, da sie vielmehr nur der Darstellung einer Empfindung nach ihrer Allgemeinheit gewachsen sei. Dies hängt tiefer mit seiner Anschauung des Wesens der Musik überhaupt zusammen, die Musik ist ihm nur Mittel des Ausdrucks, nicht Zweck, nur Kunst des Ausdrucks. Beethovens Symphonien sind daher nach Wagner die Geschichte eines künstlerischen Irrthums, der allerdings nicht mit Darlegung einer Unfähigkeit der Musik, wie der des Operngenres, sondern mit der Kundgebung eines unbegrenzten

inneren Vermögens der Musik geendet habe. — Allein wenn nichts sonst, so beweisen gerade die Symphonien Beethovens, daß die Musik nicht bloses Mittel des Ausdrucks, sondern der Ausdruck selbst, Selbstzweck ist. Die Widerlegung dieser Ansicht, soweit sie das Wesen der Musik selbst betrifft, ist hier überflüssig, nachdem Vischer sein unsterbliches Werk geschrieben. Die Frage nach dem Inhalte der Musik ist hierdurch hinlänglich gelöst. Und wenn auch die Welt der Gefühle, wie sie in den Tönen aufgeschlossen liegt, ohne Hinzutritt des dichterischen Wortes, diesem gegenüber verhältnißmäßig mehr den Character der Allgemeinheit und Unbestimmtheit an sich trägt, so ist doch diese Allgemeinheit und Unbestimmtheit keine absolute. Vielmehr gewinnt diese allgemeine Stimmungswelt individuelle Besonderheit, denn sonst käme das Wesen des Schönen gar nicht zur Erscheinung. Eine specifisch individuelle Stimmung muß jedes Musikwerk zum Inhalte haben, dies ist im Lebensgesetze des Schönen selbst begründet. Und je individueller die Stimmungswelt gestaltet ist, um so vollendeter ist die Schöpfung. Wird die Musik zu einem bloßen Mittel des Ausdruckes gemacht, dann wird sie, offen gesagt, aus der Sphäre der selbstständigen Künste verbannt und zu einer anhängenden Kunst herabgesetzt. Sie wird ein bloses Zeichenspiel. Strebten wir nach Piquantheit, so könnten wir versucht sein zu sagen, daß nach Wagner die Musik im letzten Grunde berufen zu sein scheine, der Dichtkunst die Schleppe nachzutragen. Wir wissen recht wohl, daß der bahnbrechende Genius

Digitized by Google

auf dem Gebiete der dramatiſchen Muſik der Gegenwart nichts weniger als die Muſik zu einer ſclaviſchen Dienerin fremder Zwecke erniedrigen wollte, daß ſeine Anſchauung tiefer begründet iſt, als manche ſeiner Gegner meinen, daß er die Berechtigung der Beethoven'ſchen Inſtrumentalmuſik tiefer als Mancher erkannt, ſie in ihrer Bedeutſamkeit entſchiedener denn Mancher zu würdigen vermochte. Nicht einen Irrthum, und ſei es der des Columbus — wie Wagner ſagt — erblicken wir in dieſen Symphonien, ſondern Wahrheit, vollſte Wahrheit, gelungenſte Verwirklichung der Leiſtungsfähigkeit der Inſtrumentalmuſik. Was dieſe Sphäre zu leiſten vermag, iſt für uns genügend zur Erſcheinung gekommen und mit ausreichenden Mitteln. Man weiſe doch nach, daß dieſe Symphonien bloſe unvollendete Studien ſind, man ergänze das, was fehlen ſoll. Ueberflüſſige Mühe. Dieſe Töne ſagen deutlich, was ſie wollen. Wer bei dieſen Werken noch fragen kann: „Sonate, was bedeuteſt du mir?“ der iſt noch nicht in das ganze Geheimniß eingedrungen. Glaubt Ihr beſſer, als Beethoven im Anfange der C-moll-Symphonie thut, in Tönen das Pochen des Schickſals an die Pforte ausdrücken zu können? Welche Beſtimmtheit verlangt Ihr dann? Zur Herſtellung microscopiſcher Deutlichkeit iſt nun einmal die Inſtrumentalmuſik nicht da. Wollt Ihr die, ſo wendet Euch an die anderen Künſte. Schlagend ſagt Krüger (Beiträge für Leben und Wiſſenſchaft der Tonkunſt) in Betreff des erſten Thema der fünften Symphonie: Unerreichbar iſt dieſes Thema allen

Digitized by Google

plaſtiſchen Künſten, ſelbſt die Wortdichtung könnte höchſtens die Thatſachen des Schickſals und deſſen weitere Drängniſſe, nicht aber das unſichtbare Klopfen und Wogen des inneren Lebens künſtleriſch darlegen. Beethoven iſt daher weit entfernt, das Schickſal des Siſyphus zu theilen. Sein Streben nach Beſtimmtheit des Empfindungsausdruckes iſt gekrönt mit vollſtändigſtem Erfolge. Daß die Muſik in Beethoven's Symphonien ihre Grenzen überſchritten habe, dies möge man nur erſt beſtimmt beweiſen. Wagner hat es nicht gethan und nicht thun können. Ein Genius wie Beethoven war am allerwenigſten gemeint, bloſe Experimente zu machen, er ging unzweifelhaft nur darauf aus, ganze und volle, in ſich vollendete und ſich genügende Kunſtwerke hinzuſtellen. Es ergiebt ſich für uns, daß der Irrthum auf Seiten Wagner's liegt. — In anderer Weiſe hat, den Blick auf die Beethoven'ſchen Symphonien gerichtet, Theodor Uhlig (ſiehe Band 32 der Brendelſchen Zeitſchrift für Muſik) die Beethoven'ſchen Symphonien als „Verſuche" darzuſtellen geſucht. Uhlig geht davon aus, daß die Tanzform — in ihrem allgemeinen Typus — die natürliche Grundlage der Inſtrumentalmuſik ſei und — von den erſten beiden Symphonien abgeſehen — erſt von der fünften Symphonie an das Princip der künſtleriſchen Geſtaltung werde, hiernach in der ſiebenten und achten Symphonie der Schwerpunkt der Beethoven'ſchen Inſtrumentalmuſik zu erblicken ſei, während man die früheren Symphonien nur als Vorſtufen zu betrachten habe. Uhlig behauptet hierbei, daß

Digitized by Google

nur mit Hülfe des Tanztypus der einheitliche Character eines Tonstückes aus mehreren Sätzen herzustellen sei, andere Typen dies nicht vermöchten. Man mag zunächst zugeben, daß der Tanz die natürliche Grundlage der Instrumentalmusik sei, obwohl eine in dieser Beziehung gewichtige Stimme (Krüger a. a. O.) bemerkt, daß von der Orgelmusik seit dem siebzehnten Jahrhundert die poetische Instrumentalmusik ausging und erst durch das Kind der Orgel, das Kammer-Clavier, in's weltliche Leben geführt ward. Bewiesen aber ist damit noch nicht, daß die Tanzform die höchste Grundlage der Instrumentalmusik sei, daß in ihr das Höchste verwirklicht werden könne innerhalb der Sphäre der reinen Musik; bewiesen ist damit noch nicht, daß ein mehrsätziges Tonstück, wie eine Symphonie, mit Hülfe anderer Typen eine einheitliche Entwickelung einer Grundstimmung nicht geben, einen einheitlichen Character nicht haben könne. Zunächst ist Uhlig entgegen zu halten, daß er Einheit mit Einerleiheit verwechselt und die geforderte Einheit der Grundstimmung eines Tonwerkes zu abstract faßt, zu wenig als eine Einheit unterschiedener Momente bestimmt. Er verlangt nur Heiterkeit als Grundstimmung eines Tonwerkes und erkennt nur einen Gegensatz an: Traurigkeit. Allein auch dies ist zu abstract. Uhlig verkennt das Wesen der einzelnen Stimmung. Vischer aber hat gezeigt, daß die einzelne Stimmung „ein nur sich selbst gleiches Mischungsverhältniß von Lust und Unlust ist, das sein eigenthümliches und geschlossenes Leben hat". Hiernächst hinkt es, wenn Uhlig da-

Digitized by Google

durch die Nothwendigkeit der durchgängigen heiteren Grundstimmung zu beweisen sucht, daß er als selbstverständlich annimmt, daß der Zweck der Tonkunst nur sei, Freude zu erwecken. Uhlig verwechselt nämlich das Pathologische, den physiologischen Eindruck des musikalisch Schönen mit dem ästhetischen, interesselosen Kunstgenuß. Hier hätte ihn Vischer aufklären können. Und Hanslick sagt treffend gegen derartige Kunstanschauung: Blickt eine Tondichtung uns an mit klaren Augen der Schönheit, so erfreuen wir uns innig daran und wenn sie alle Schmerzen des Jahrhunderts zum Gegenstand hätte. Der lauteste Jubel aber eines Verdi'schen Finales oder einer Musard'schen Quadrille hat uns nicht immer froh gemacht. — Schwelgen wir in der neunten Symphonie, in der dritten und fünften, trotz ihrer Seelenkämpfe nicht ebenso als bei den Jubelklängen der A-dur-Symphonie? Ist dort die Seligkeit des Kunstgenusses eine geringere? Im Reiche der Schönheit ist kein Unterschied zwischen Freude und Traurigkeit, hier wird nicht nach den stofflichen Wirkungen beider gefragt, hier handelt es sich um die Darstellung von Ideen. — Uhlig behauptet aber, daß mit Anwendung ernster Typen, wie des Adagios, des breiten ersten Satzes, kein einheitliches Werk zu Stande zu bringen sei und auch die dritte bis fünfte Symphonie den Mangel einheitlich entwickelter Grundstimmung zeigten; den überzeugenden Beweis ist er aber schuldig geblieben. Wir möchten auch Den sehen, der nachwiese, daß die dritte und fünfte Symphonie einheitslos sei. Im Gegentheil glauben

Digitized by Google

wir bei Betrachtung dieſer Symphonien durch Darlegung ihres idealen Gehalts genugſam ihre Einheit gezeigt zu haben. Daß auf dieſen erſten dieſer zweite Satz folgt, läßt ſich ſelbſtverſtändlich weder logiſch, noch mathematiſch beweiſen, allein ſicherer als Alles trifft hier das Gefühl. Das Gefühl verſteht, daß hier eine beſtimmte Grundſtimmung pſychologiſch in ihren einzelnen Momenten entwickelt wird. Verſucht es doch, das Andante der fünften in die dritte und den Trauermarſch der dritten in die fünfte Symphonie zu verſetzen. Dann werdet Ihr fühlen, daß Ihr einen einheitlichen Organismus zerſtört habt. Es wird hierbei überſehen, daß jedes wahre Muſikwerk ein beſtimmtes Individuum iſt, denn es hat eine ſpecifiſch individuelle Stimmung zum Gegenſtande. Hierin liegt jene qualitative Haltung des Gefühls begründet, welche Viſcher als Gefühlsfarbe bezeichnet und welche der Klangfarbe entſpricht. Bei allem Stimmungsunterſchied hat gerade jede Beethovenſche Symphonie eine beſtimmte Klangfarbe. Es ſind dieſelben Inſtrumente, welche die Idee der dritten und fünften Symphonie verwirklichen. Und doch wie ganz verſchieden iſt in beiden der Character der Inſtrumentation. Alle Theile eines wahren Kunſtwerkes durchdringt ein unerklärliches Etwas, das als gemeinſames Band unſichtbar gegenwärtig iſt, ein eigenthümlicher Duft, Hauch, oder wie man es ſonſt nennen mag. Dieſes Etwas mag in der ſiebenten und achten Symphonie offener zu Tage liegen, aber eben ſo ſehr iſt es in den anderen Symphonien vorhanden. Auch ohne die Wortüberſchriften,

Digitized by Google

bemerkt Ambros sehr richtig, stellt sich die Pastoralsymphonie mit Gefühlsnothwendigkeit als einheitliche Entwickelung Einer Grundstimmung dar. Es ergiebt sich also, daß nicht blos mit den Tanztypen Einheit des mehrsätzigen Instrumentalwerkes zu erreichen ist und Beethoven nicht deshalb in der fünften bis achten Symphonie von Anwendung der Typen des breiten ersten Satzes und des Adagios abgesehen hat, sondern aus dem einzigen Grunde, weil diese Typen zu Darstellung der ihn erfüllenden und zur Verwirklichung drängenden Ideen nicht geeignet waren. Hiermit sind wir bei dem Kern der Sache angelangt. Nach Uhlig ist Beethoven beim Schaffen von der Rücksicht auf die formellen Typen ausgegangen, diese haben ihn bestimmt und der ideale Gehalt hat sich ihnen dienstbar machen müssen. Allein alles ächte Schaffen des Künstlers geht von der Idee aus, diese ist das Bestimmende und der Inhalt, das Phantasiegebild, das er in sich trägt, bestimmt die Form der Verwirklichung, die Idee ist das Ursprüngliche, die Form das Abgeleitete. Wenn aber irgend ein Genius dies in seinen Werken bethätigt hat, so ist es Beethoven, wenn irgendwo die Form dem Inhalte dienstbar ist, so bei ihm. Das ist gerade das Characteristische dieses Genius, daß er auf der Höhe seines Schaffens sich an nichts weniger als formelle Typen bindet, vielmehr diese stets neu aus der Idee herausbildet. In seinen tiefsinnigsten Werken, den letzten Quartetten, sind die Tanz- und Marschtypen keineswegs vorherrschend. Sie zeigen vielmehr, wie der erste und dritte

Digitized by Google

Satz der neunten Symphonie, daß mit Tanz und Marschform das Höchste nicht zu verwirklichen ist. Und auf die Idee kommt es vor Allem an, denn sie ist das Ewige, Unendliche, die Form das Zufällige, Endliche, und nur die Idee macht die Form unsterblich, indem sie ihr die eigene Seele einhaucht, sie zu ihrem eignen Gebilde macht. Diese Wahrheit tritt uns deutlicher nicht entgegen als in der Tonsprache Beethoven's. — So scheiden wir jetzt von diesen erhabenen Gebilden, dieser so reichen Welt voll Freude und Leid, Haß und Liebe, Entzweiung und Versöhnung. — In diesen Symphonien macht nicht ein Formenkünstler Experimente, diese „tönend bewegten Formen" sind eine neue Weltgeschichte des inneren Menschen. —

Die Symphonie nach Beethoven.

Die Darstellung des Entwickelungsganges der Symphonie nach Beethoven darf von der vielfach aufgestellten und verfochtenen Ansicht, nach welcher mit Beethoven's neunter Symphonie im Princip die wesentlichen Aufgaben der reinen Tonkunst geschlossen sein sollen, nicht Umgang nehmen. Die drei gewichtigsten Verfechter dieser Ansicht sind Marx, Brendel, Wagner. Es wird behauptet, daß die letzte Beethovensche Symphonie die Selbstauflösung der Instrumentalmusik bezeichne, daß hier die Musik an eine Grenze gekommen sei,

Digitized by Google

wo ſie mit ihren Mitteln zur Darſtellung eines höheren Inhaltes unfähig ſich zeige und daher das Wort des Dichters zu Hülfe nehmen müſſe. Das von Beethoven conſequent verfolgte Streben nach beſtimmteſten Ausdruck, ſagt man, könne innerhalb der Muſik nicht weiter geſteigert werden, ohne daß ſie aus ihren Grenzen heraustrete und könnten auch in dieſer Richtung, ſowie ſonſt noch Erweiterungen, Umgeſtaltungen u. ſ. w. ſtattfinden, neue Seiten des Schönen überhaupt noch zur Darſtellung kommen, ſo doch nur innerhalb jenes Princips, denn ein höheres gebe es für die reine Tonkunſt nicht. Nach Marx (Muſik des neunzehnten Jahrhunderts) iſt dies der kunſtgeſchichtliche und kunſtphiloſophiſche Sinn der neunten Symphonie: Urkunde über Macht und Grenze der Inſtrumentalmuſik. Nach Brendel können dieſem Werke im gewiſſen Sinne als Motto die Schiller'ſchen Worte vorgeſetzt werden: „Nun zerbrecht mir das Gebäude, ſeine Aufgab' hat's erfüllt." Hiermit iſt der Kern der Frage, welche übrigens mit Wagners Principien hinſichtlich des Aufgehens der Sonderkunſt in ein allgemeines Kunſtwerk der Zukunft innig zuſammenhängt, genügend bezeichnet. Um dieſe Anſicht in ihrer Berechtigung oder Nichtberechtigung gehörig beurtheilen zu können, muß man zunächſt zu der Ueberzeugung kommen, daß es eigentlich eine practiſche Frage iſt, um die es ſich hier handelt, nicht ſowohl eine theoretiſche. Um uns ganz deutlich auszuſprechen, nicht die Theorie, die Aeſthetik, die Kritik hat in letzter Inſtanz darüber zu entſcheiden, ob mit Beethoven's

Digitized by Google

neunter Symphonie im Princip die Instrumentalmusik fertig sei, sondern die Praxis der Kunst, wie sie von großen Genien geübt wird. Die schaffenden Künstler haben die entscheidende Stimme, ihr Genius wird ihnen am besten sagen, ob noch neue Aufgaben für die Dichtung in bloßen Tönen vorhanden sind; wir, die Empfangenden, haben die Entscheidung ruhig abzuwarten. Theorie, Aesthetik und Kritik sind doch eigentlich nur dazu da, die Praxis der Kunst zu begreifen, die Principien des Schaffens zu erkennen, nicht aber der Praxis im Voraus bestimmte Grenzen zu ziehen „bis hierher und nicht weiter". Richard Pohl (Hoplit) sagt treffend bei Beurtheilung der Brendel'schen Schrift „die Musik der Gegenwart und das Gesammtkunstwerk der Zukunft" (vergl. Band 42 Seite 15 und 16 der Brendel'schen Musik-Zeitung): „Es ist nie vorauszusehen, noch vorauszubestimmen, welche Wege der Genius einschlagen müsse; ob er Hülfsquellen nicht auch da öffnen könne, wo die Menschheit in ihrer Wüstenfahrt nur Felsen sieht. Der wahre Genius läßt sich nicht fesseln, sich kein „bis hierher und nicht weiter" zurufen, sondern er zieht seine eignen Bahnen, denen wir wohl folgen, die wir aber nicht läugnen können. Und auch wir schlagen uns hier mit Pohl ganz entschieden auf der Seite der Production, wo es darauf ankommt, unberechtigte Ansprüche der Kritik zurückzuweisen. Hiermit könnte die Frage füglich auf sich beruhen. Doch vielleicht hat auch die Theorie Waffen gegen die Theorie, auf welcher jene Ansicht fußt. Die Theorie muß nämlich bestreiten, daß das

Digitized by Google

Streben nach möglichſter Beſtimmtheit des Ausdrucks, zumal ſo allgemein und abſtract gefaßt, das höchſte alleinige Princip der reinen Tonkunſt iſt. Man verſtatte uns hier wieder Viſcher ſprechen zu laſſen. Er hat ſchlagend begründet, daß die Aufgabe der Inſtrumentalmuſik darin beſteht, das Gefühl in ſeiner Reinheit, d. h. ohne das begleitende Bewußtſein darzuſtellen, während die Vocalmuſik das gedeutete, aber eben nicht mehr in ſeiner Reinheit vorliegende Gefühl darſtellt. Beide Gattungen ſind Einſeitigkeiten, aber berechtigte Einſeitigkeiten, beider Verhältniß iſt als ein dialectiſches zu begreifen. Die Muſik erſcheint in ihrem eigenſten wahrſten Weſen nur da, wo ſie ohne fremde Hülfe, innerhalb ihrer ſelbſt ſich entfaltet; die Auffaſſung der empfindenden Phantaſie iſt ſchlechthin eigenthümlich, durch keine andere zu erſetzen und eben dadurch berufen, eine ſelbſtſtändige Kunſtform zu begründen. Soll einmal auch das Unausſprechliche geſagt werden, ſo muß auch Muſik ſein, dazu iſt ſie da. So ſpricht Viſcher. Das Streben nach möglichſt beſtimmtem Ausdruck führt aber zuletzt dahin, die Muſik als Muſik aufzuheben. Ein ſolches Princip welches die Grundlage des Selbſtmords der Muſik bildet oder bilden kann, kann unmöglich höchſtes Princip derſelben ſein. Darauf iſt bei Berlioz und Liszt zurückzukommen. Das höchſte Princip einer Kunſt kann nur in ihrem eigenſten Weſen liegen. Das eigenſte Weſen der Inſtrumentalmuſik beſteht aber bei der gar nicht zu beſtreitenden Forderung des Strebens nach Beſtimmtheit des Ausdrucks, um ihre „liebenswürdige Unbeſtimmtheit“

Digitized by Google

vor Einseitigkeit und Verschwommenheit zu bewahren, darin, daß das Gefühl in seiner Reinheit zur Darstellung komme. Und nur dies kann oberstes Princip sein. Es ist dies das absolut positive Princip, während das Streben nach Bestimmtheit des Ausdrucks nur bedingt positives Princip ist. Wenn man, wie Marx, von der „Mystik der Zauberinstrumentenwelt" spricht, von „Erlösung" durch das klare Wort des Dichters, so verkennt man die volle Selbstberechtigung dieser „mystischen" Sphäre, unterschätzt man das Unbewußte, man beurtheilt das Recht seiner Existenz vom Standpunkte seines Feindes, des Bewußten aus, und kann ihm in seiner Selbstherrlichkeit somit nicht gerecht werden. — So unabänderlich nun auch das oberste Princip der reinen Tonkunst dasteht und dastehen muß, wenn Musik noch Musik sein soll, so sehr modificirt sich sein Inhalt im Verlaufe der geschichtlichen Entwickelung. Das Gefühl in seiner Reinheit entfaltet sich zu qualitativ verschiedenen Entwickelungsmomenten. Das heißt das Gefühl ist stets ein und dasselbe in seinem inneren Wesen, aber das Fühlen wird ein anderes, wie Beethoven anders als Mozart u. s. w. fühlt. Damit eröffnen sich neue Stimmungsgebiete und damit sind neue Principien innerhalb des obersten Princips gegeben. —

Gehen wir jetzt auf Beethoven zurück, so erkennen wir „trotz alledem" die Nothwendigkeit des Uebergangs in die Vocalmusik, wir begreifen *diese* Auflösung der Instrumentalmusik in ihrer vollen Berechtigung, wie sie sich in der neunten

Digitized by Google

Symphonie vollzieht — aber nur für Beethoven, für *seinen* Entwickelungsgang, nur als nothwendige That eines bestimmten Genius, keineswegs als maaßgebend für die weitere Kunstentwickelung überhaupt. Hat doch Beethoven selbst nach der neunten Symphonie noch mehre seiner tiefsinnigsten Werke, die letzten Quartette, in reinen Tönen gedichtet, haben doch seine großen Nachfolger sich dadurch nicht beirren lassen. Uhlig spricht uns nur aus der Seele, wenn er mit Bezug auf die neunte Symphonie (Brendel'sche Zeitung Band 32 Seite 71) sagt, daß Beethoven damit keineswegs die selbstständige Instrumentalmusik leugne, wenn er auch leugne, daß sie allein die höchste Wirkung, das Drama erziele. Von einem so entschiedenen Anhänger Wagner's erscheint dies um so beachtenswerther. Auch Brendel hat die Schroffheit seiner Ansicht gemildert. In seinen „Grundzügen einer Geschichte der Musik" sagt er mit Vorsicht, jetzt *scheine* die Instrumentalmusik ihre Entwickelung durchlaufen zu haben. Und erst neuerdings erkennt er in der Instrumentalmusik Liszts nicht das Werk eines *Epigonen*, sondern stellt ihn unter die *Progonen*. Wenn Marx sagt, die obige Frage aufzuwerfen, könne *verwegen* erscheinen, so hat er selbst die beste Kritik gegeben. Die Frage ist in der That verwegen in des Wortes verwegenster Bedeutung. —

Nun können wir mit voller Unbefangenheit die Entwickelung der Symphonie nach Beethoven verfolgen. Die Hauptvertreter sind Schubert, Spohr, Mendelssohn, Gade, Schumann,

Digitized by Google

Berlioz und Liszt. Entwerfen wir uns jetzt in den allgemeinsten Zügen das Bild dieser Symphoniker.

Schubert.

Zwar nur Ein symphonisches Werk dieses Genius ist es, dem sich die Betrachtung zuwendet, aber ein Werk, welches so einzig und groß dasteht, daß es über manche der späteren Symphonien hervorragt und es mit vielen unter ihnen zusammen getrost aufnehmen kann. Das Werk, welches die musikalische Welt längst kennt und bewundert, ist des Meisters siebente Symphonie in C-dur, geraume Jahre nach seinem Tode von Robert Schumann aus dem Dunkel hervorgezogen. Schubert wird bekanntlich und mit Recht als das Haupt der älteren sogenannten romantischen Schule bezeichnet. Das Wesen der specifischen Romantik, wie es in der Poesie durch Tieck, Novalis, Eichendorff zur Erscheinung gekommen ist, diese subjective phantastische Schwärmerei, dieses sinnende in sich gekehrte Weben in Stimmungen, diese bunte schillernde Mannichfaltigkeit von Bildern, Farben, diese Phantasmagorie — ihre Keime liegen schon in Beethoven, wie uns die B-dur-Symphonie zeigte. Diese Romantik war aber nur Eine Seite dieses Genius, in die er sich zeitweilig vertiefte, welche aber bei seiner Universalität des Fühlens ihn nicht ausschließlich erfüllen konnte. Anders bei Schubert, der ganz in der Sphäre der Romantik sich bewegt. Dies beweisen seine Lieder vorzugsweise, aber auch seine große Symphonie. Romantische Grund-

Digitized by Google

ſtimmung iſt ihr erſtes characteriſtiſches Merkmal. Allein ſo wenig einſeitig iſt dieſe Grundſtimmung entfaltet, daß ihr vielmehr ein anderes Hauptmoment ergänzend zur Seite tritt, das jugendliche Kraftfeuer, welches das Werk durchſtrömt und ſchön mit jener romantiſchen Gefühlsweichheit, mit jener weiblichen Schwärmerei, ſo zu ſagen, innig vermählt iſt, ein eigenthümlicher Gegenſatz, nein eine eigenthümliche Verſchmelzung des Männlichen und Weiblichen, Starken und Zarten. Durch dieſe Verſöhnung eines höchſten Gegenſatzes gewinnt dieſes Werk den Character einer Univerſalität in ſeiner Weiſe. Eine dritte Eigenthümlichkeit deſſelben iſt ſein unverkennbares entſchieden nationales Gepräge. Dies hat neuerdings wieder Ambros in der angeführten Schrift beſtimmt hervorgehoben. Das ungariſche Weſen iſt, ſagt er, Schubert ſo in's Blut gegangen, daß es in ſeiner Inſtrumentalmuſik bald verſteckter, bald offener auftaucht. Seine große Symphonie iſt ein Stück Ungarn, wo bald edle magyariſche Helden, bald Zigeuner ihr nächtliches Zauberweſen treiben u. ſ. w. — Betrachtet man nun die Verkörperung dieſes idealen Gehaltes in Tönen, ſo wird man vor Allem durch die größte Urſprünglichkeit und den größten Reichthum von Tonbildern gefeſſelt. Mit nie genug zu bewundernder Genialität ſchafft hier die Phantaſie, ſchüttet ſie, ſo zu ſagen, ein ganzes Blüthenmeer von Tönen aus ihrem Füllhorn aus, in ewiger Jugendfriſche und Neuheit, in bunteſter Farbenpracht. Und Alles gelingt ihr ſo mühelos, eine ſo geniale Leichtigkeit der Production wird offen-

Digitized by Google

bar, nirgends eine Spur von Arbeit und Mühe, nirgends ein quälerisches Ringen mit dem Ausdruck der künstlerischen Gestaltung — eine Sicherheit, Kühnheit, ja Keckheit der Darstellung, welche imponirt, ein Schwung und Feuer, welche zünden. Diese Eigenthümlichkeit ist uns bei wenigen Neueren wiederbegnet, sie kommt Einem dann recht zum Bewußtsein, wenn man damit ein Schaffen vergleicht, wie es z. B. Spohr zeigt. Dies nachher. Faßt man die bunte unerschöpfliche Mannichfaltigkeit der einzelnen Tonbilder einseitig in's Auge, so wird man fast zu dem Ausspruche versucht, daß Schubert hierin nahezu Beethoven überrage. Dies führt uns aber zugleich auf die schwache Seite des unsterblichen Werkes hin. Seine enorme Mannichfaltigkeit an „tönend bewegten Formen" ist nicht gleichzeitig eine Vollendung und Reife der Form überhaupt. Dieses hat man längst erkannt. Bei genauerer unbefangener Betrachtung erkennt man bald, daß die einzelnen Tonbilder zwar nicht ohne inneren Zusammenhang, nicht unorganisch mit einander verbunden, eben so wenig, aber auch im höchsten Sinne fest und unzerreißbar aneinander gefügte Glieder eines Organismus sind. Hält man damit die eiserne psychologisch auf das Tiefste begründete Consequenz Beethoven's in der Entwickelung des einen Stimmungsbildes aus dem anderen zusammen, so springt die losere Verknüpfung bei Schubert sofort in die Augen. Es ist doch mehr Aneinanderreihung als eigentliche Evolution. Einen weiteren, theilweise damit zusammenhängenden Mangel bezeichnet Brendel durch

Digitized by Google

den geringeren Kunstverstand, durch die leichtere Haltung Schuberts gegenüber Beethoven, durch seine minder zusammengehaltene Kraft. Schubert besitzt überhaupt nicht die bei aller Genialität des Schaffens aus innerem Drange der Phantasie nothwendige Besonnenheit des künstlerischen Verstandes, nicht die nöthige Reflexion über den Gebrauch der künstlerischen Darstellungsmittel bei aller Naivität unmittelbarer Eingebung, um zur höchsten Reife zu gelangen, wie wir dies z. B. an Mozart bewundern. Nicht mit Unrecht hat man ihm vorgeworfen, daß er zu schnell gearbeitet, zu wenig „gefeilt", überhaupt zu wenig im eigentlichsten Sinne gearbeitet, Studien sich hingegeben. Es ist ihm eigentlich Alles zu leicht geworden. Man vermißt die letzte Feile an vielen seiner großen Schöpfungen, es fehlt der letzte Druck des künstlerischen Meisels. Ein schlagendes Beispiel ist der Uebergang vom Trio zum Scherzo der Symphonie. Schubert modulirt aus A nach C so: e e e (e f fis) g g g, die bequemste, aber auch leerste Modulation, die sich denken läßt, die aber bei Beethoven gewiß undenkbar ist. Auch ein Hang nach Breite wirkt oft störend bei Schubert, dem überhaupt breite Ausführung der Motive eigen ist. In der Symphonie aber sind uns diese sogenannten Längen fast nur im Finale als Mangel fühlbar, wo überhaupt die formelle Gestaltungskraft am schwächsten erscheint. In den anderen Sätzen wird es mindestens verdeckt durch die sonstigen großen Vorzüge. Bei alledem können wir nicht zugestehen, daß die Symphonie im Allgemeinen, im

Digitized by Google

Ganzen und Großen, wie ihr so oft vorgeworfen, das richtige Maaß der Ausdehnung überschreite. Sonst sei man nur consequent und erhebe diesen Tadel mit gleichem Rechte gegen die dritte und letzte Symphonie Beethovens, bedenke aber, daß der Ellenmaaßstab auf wirkliche Kunstwerke nicht anzuwenden ist. — Das Gesetz einheitlicher Entwickelung der Grundstimmung ist von Schubert meisterhaft gehandhabt, auch dem Gesetze der Steigerung der Stimmung vollkommen Genüge geleistet. Im Einzelnen ist fast überall der volleste, süßeste Zauber der Melodie entfaltet; man sieht deutlich genug den Liederdichter. Doch auch die Mächte der Harmonie und des Rhythmus spielen ihre große Rolle und die Modulation ist oft von magischer Wirkung, und die schönsten Contraste, bewirkt durch eine farbenreiche Instrumentation, treten uns überall entgegen. Wie reich und mannichfaltig gestaltet ist nicht gleich die Einleitung. Gewaltig wirkt (Tact 22 ff. vor Beginn des Allegro) der Sturm auf F-moll und der siegreiche Durchbruch von C-dur, und den seltensten Schwung dithyrambischer Begeisterung offenbart die Coda des ersten Satzes. Dann fesselt uns die schwärmerische Innigkeit und Zartheit des zweiten Satzes. Lebendiger schlagen unsere Pulse, wenn die Rhythmen des Scherzo erklingen und voller strömen die Wogen unseres Herzens bei den südliche Gluth athmenden Klängen des Trio. Endlich aber entzünden die schmetternden Töne des Finale das ganze Feuer frischer jugendlicher Kraft in uns, wild stürmen wir in das Leben hinein. Könnt Ihr Euch eine drasti-

Digitized by Google

ſchere Wirkung denken, als welche ausgeht von den ſechszehn gewaltigen Hammerſchlägen auf dem tiefen C kurz vor dem Schluſſe des Werkes? —

Wir verehren in Schubert's Symphonie ein ächtes Werk eines großen Genius, trotz ihrer formellen Mängel iſt die Symphonie die beredteſte Offenbarung der ſeltenen Genialität ihres Schöpfers, ein in ſeiner Art einzig daſtehender Typus, neben Beethoven's Symphonien ihren ungeſchmälerten Rang behauptend, ein ganzes und volles Lebensbild. —

Spohr.

Spohr's ſchaffende Thätigkeit als ſymphoniſcher Künſtler fällt allerdings theilweiſe noch in die Beethoven'ſche Periode. Indeſſen geſtatten innere und äußere Gründe, ſeiner erſt unter den Symphonikern nach Beethoven zu gedenken. Es ſei nur auf die Verwandtſchaft dieſes Meiſters mit der romantiſchen Schule hingewieſen. Spohr iſt zwar nur ein Genius zweiten Ranges, aber hier mit in der vorderſten Reihe. Den Höhepunkt ſeines Schaffens hat er wohl unzweifelhaft in ſeinen Hauptopern, namentlich Fauſt und in Werken wie die Violinconcerte, erklommen. Ueberhaupt iſt ſeine frühere künſtleriſche Thätigkeit gewiß die bedeutendſte, denn ſpäter iſt er, wie allſeitig anerkannt, mehr und mehr mit wenig Ausnahmen in eine einſeitige Manier verfallen. Seine Symphonien ſcheinen uns verhältnißmäßig und im Allgemeinen zu ſeinen ſchwäche-

Digitized by Google

ren Productionen zu gehören. Den Grund finden wir in der besonderen künstlerischen Individualität dieses Meisters. Spohr ist nicht die weite und umfassende Subjectivität wie Beethoven. Sein Gesichtskreis ist ein ziemlich enger, ja einseitiger. Er beherrscht nur eine beschränkte Zahl von Stimmungsgebieten. Wir vermissen bei ihm die eigentliche Universalität, welche zur Schöpfung eines großen symphonischen Werkes, als eines ganzen und vollen Lebensbildes erforderlich ist. Spohr ist zu sehr mit sich, mit seinen Eigenheiten beschäftigt, zu sehr in sich versenkt, als daß er ganz und voll aus sich herausgehen und sich weit umschauen könnte. Es ist etwas Gedrücktes in ihm, es fehlt der freie Aufschwung der Phantasie. Bekannt ist der elegische Schleier, der seine Tongestalten umgiebt und oft eine monotone Färbung ihnen verleiht. Sein Fühlen ist in der Hauptsache zu verengt, zu einseitig subjectiv, ein solches, das der modernen Empfindungsweise nicht mehr recht zusagen will. Dies Alles prägt sich mit Nothwendigkeit in seiner musikalischen Schreibweise aus. Man kann nicht sagen, daß Spohr im besten Sinne des Wortes Styl habe; man kann ihm vielmehr im Allgemeinen nur Manier zuschreiben. Damit ist indeß nicht ohne Weiteres ein Tadel ausgesprochen. Spohr ist vielmehr in seinen besten Compositionen manirirt im besten Sinne des Wortes. Seine Manier ist da eine berechtigte im Sinne unseres Vischer. Nach ihm ergreift der Künstler zunächst den Gegenstand von der Seite, welche der Subjectivität seiner Phantasie am besten zusagt. Ist nun

Digitized by Google

dieſe Subjectivität eine relativ enge, beſchränkt ſich aber auf ein Gebiet, worin ſie von der zunächſt ergriffenen Seite in das Innere des Gegenſtandes zu dringen vermag und ſich daher im Einklange mit dem Object bewegt, ſo iſt der Ausdruck dieſer Schranke, wie er ſich in der ſtehenden Technik niederlegt, Manier im berechtigtem Sinne. Gewöhnt ſich aber die Subjectivität in Eine Auffaſſungsweiſe ſo ein, daß ſie dieſelbe ohne Fug erweitert und in Widerſpruch mit dem objectiven Leben des Gegenſtandes geltend macht, ſo entſteht Manier im übeln Sinne. Daß Spohr dieſer Manier theilweis verfallen, zeigen namentlich ſeine Symphonien. Das Verhängnißvolle dieſer unberechtigten Manier zeigt ſich darin, daß mit der Zeit die Technik die Herrſchaft über den Künſtler gewinnt, ihn gefangen nimmt, „das Feſtrennen — Worte Viſcher's — wie erſt von innen nach außen, nun von außen nach innen geht". Bekanntlich iſt bei Spohr die große Macht, die dem Mittelſtimmen eingeräumt iſt. Dieſe Selbſtſtändigkeit iſt zuweilen ganz am Platze, mitunter aber wächſt ſie dem Meiſter über den Kopf zuſammen, wird zu einem wahren Hemmſchuh für den freien Schwung der Melodie. In den Symphonien liegen die guten und übeln Seiten der Spohrſchen Manier offen zu Tage. Eine characteriſtiſche Seite derſelben iſt das faſt ausnahmloſe Ueberwiegen der Harmonie und Modulation über die ſpecifiſche Melodie und Rhythmik, und in der ganzen Structur, der formellen Geſtaltung die

Digitized by Google

Anlehnung an Mozart bei aller Eigenthümlichkeit im Einzelnen der Ausführung. —

Von den einzelnen Symphonien ist die erste Symphonie in Es wohl die schwächste. Das Werk hat noch viele von den Merkmalen der besseren Jugendarbeiten. Wir wüßten keines der Hauptthemen zu nennen, welches Anspruch auf höhere Bedeutung machen könnte. Einzelne Melodien erscheinen uns zu „gewöhnlich", etwas matt, wir führen alle 4 Sätze an. Unangenehm berührt das viele Figurenwerk, welches in der Symphonie aufgespeichert ist. Endlich aber ist der Hang nach unnöthiger Breite sehr erkennbar. — Höher steht die zweite Symphonie in D-moll, geschrieben für die philharmonische Gesellschaft in London. Im ersten Satze ist viel pathetischer Gefühlserguß, ja hervordringende Leidenschaft, ein ernstes düsteres Colorit. Mit diesem Hauptcharacter bildet einen schönen beschwichtigenden Contrast ein Motiv, welches in der Mitte des ersten Theils zuerst in As-dur auftritt. Auch der zweite Satz überragt den der ersten Symphonie. Mehr noch gilt dieses vom Scherzo mit seiner Phantastik, das in seinem Hauptthema ganz originell ist. Dagegen ist wieder der Schlußsatz ziemlich matt in der Erfindung und die Hauptthemen streifen an's Gewöhnliche. — Die dritte Symphonie in C-moll ist vielleicht die bedeutendste nach Inhalt und Form. In ersterer Beziehung erinnern wir uns vor langen Jahren einmal eine poetische Phantasie über das Werk gelesen zu haben. Und was die Form anlangt, so sind hier die

Digitized by Google

übeln Seiten der Spohr'schen Manier am wenigsten sichtbar. Ueberhaupt ist diese Symphonie durch folgerechte, auf innere Nothwendigkeit beruhende Entwickelung einer einigen Grundstimmung ausgezeichnet Der Glanzpunkt des Werks ist wohl das Andante, namentlich jene Stelle, wo die tiefen Streichinstrumente in mächtiger Bewegung aus der Tiefe nach der Höhe hinaufdringen, ein gewaltiges Tonbild, Beethoven's durchaus würdig. — Die vierte Symphonie in F ist von Spohr als „Weihe der Töne, characteristisches Tongemälde nach einem Gedicht von Pfeifer" bezeichnet. Das Werk steht entschieden auf dem Standpunkte der sogenannten Programmmusik. Die Musik folgt streng dem dichterischen Vorwurf, welcher die Tonkunst verherrlicht, sie überall dahin begleitend, wo sie in das menschliche Leben eingreift — Wiege, Tanz, Liebe, Krieg, Begräbniß — vorher aber ihre Entstehung und ihr Leben in der Natur schildernd. Das Grundgebrechen der Symphonie ist zunächst, daß sie kein einheitlicher innerlich zusammenhängender Organismus ist. Das Band, welches die einzelnen Sätze verknüpft, ist ein rein äußerliches, das Pfeifersche Gedicht. Auch in dem zweiten Satze für sich ist diese äußerliche Aneinanderreihung recht fühlbar. Ein weiterer Fehler des Werkes betrifft zunächst den ersten Satz, der eine Tonmalerei im übeln Sinne des Wortes enthält. Das ist nackte Aeußerlichkeit, Spielerei, keine Gefühlsmalerei mehr. Mit Recht hat man auch auf die Widersinnigkeit hingewiesen, daß in der Einleitung das Entstehen des Tones aus dem

Digitized by Google

Chaos durch den Ton selbst zu versinnlichen versucht wird. An großen Einzelschönheiten ist das Werk reich, besonders in den letzten drei Sätzen. Wir gedenken nur des prächtigen Marsches und der Einverleibung des ambrosianischen Lobgesanges, wo die contrapunktische Kunst des Meisters sich herrlich entfaltet. Im Allgemeinen aber ist es nicht wohlgethan, die Musik durch Musik zu verherrlichen, solche Selbstbespiegelung und Eitelkeit widerstrebt der höchsten Würde der Kunst. — Eine spätere Symphonie führt die Bezeichnung „Irdisches und Göttliches im Menschenleben". Auch sie greift, wie Ambros a. a. O. bemerkt, nach Ueberschriften und Tendenz stark in's Gebiet der Programmsymphonien hinüber und läuft so ziemlich auf ein trockenes Schematisiren heiterer und ernster Motive hinaus. Die Symphonie ist ein Alterswerk. —

Mendelssohn.

Wenn irgend ein moderner Künstler an Mozart erinnert, so ist es Mendelssohn. So auffallend ist seine Verwandtschaft mit diesem großen Genius. Allein die Verwandtschaft betrifft hauptsächlich nur die Form, die künstlerische Gestaltung, nicht den idealen Gehalt. Brendel hat die künstlerische Individualität Mendelssohns in seiner Musikgeschichte in kurzen aber treffenden Zügen geschildert, namentlich im Gegensatze zu Schumann. Zwar das hat auch nach dieser Seite Mendelssohn mit Mozart gemein, daß er eine harmonisch mit sich ver-

Digitized by Google

söhnte Natur ist. Allein an objectiven Reichthum und Umfang der inneren Welt steht er Mozart nach, noch weniger ist seine Subjectivität so tief angelegt, wie die Beethoven'sche. Selbst Schumann erreicht er in dieser Hinsicht nicht. Nicht oberflächlich ist diese Subjectivität, nicht flach und beschränkt, aber sie ist auch nicht tieferer Erregung fähig. Die innere Welt liegt klar zu Tage, in ruhiger Beschlossenheit, in gemäßigter Bewegtheit vor uns hintretend, eine liebenswürdige Persönlichkeit voll Noblesse in der Haltung. Mendelssohns Fühlen ist recht eigentlich ein gebildetes Fühlen. Köstlin nennt seine Phantasie gebildet empfindende Phantasie, seine Musik eine neue Blüthe reiner, warmer und dabei fein poetischer Musik. Er sagt dann, daß diese Subjectivität hier und da wohl auch zu kräftiger Characteristik fortschreite, allein im Ganzen sich der Mangel an durchgreifender Kraft, einfacher Männlichkeit und eben damit auch an der vollen Lebenswärme geltend mache, und schließt dann die kurze Characteristik mit den treffenden Worten: Es sind schöne Bilder, welche die Persönlichkeit ihres Urhebers wohl überall abspiegeln, in denen aber doch nicht ein ausgeprägter Character mit der Wucht oder mit der Lebendigkeit unmittelbarer Empfindung activ, durchschlagend auftritt; es ist mehr gebildete Reproduction als geniale Production. Man könnte sagen, Mendelssohn zeige eine im edelsten Sinne aristokratische Zurückhaltung des Empfindens. —

Daß eine so geartete künstlerische Persönlichkeit sich in

ſchönen Formen darſtellen werde, iſt in der Natur der Sache begründet. Wirklich iſt die Schönheit der formellen Geſtaltung eine der hervorſtechendſten Eigenſchaften dieſes Künſtlers. Kaum einem anderen neueren Meiſter läßt ſich dieſe vollendete Formſchönheit nachrühmen. Das iſt, wie wir ſagten, die innige Verwandtſchaft mit Mozart. Klarheit, Ebenmaaß, leicht überſchauliche Gruppirung der Tonbilder, Durchſichtigkeit in der Verknüpfung derſelben, einfachſte und doch kunſtvollſte Anordnung der Satzreihen, darin faßt ſich dieſe Seite kurz zuſammen. Sehr richtig bemerkt Brendel, daß Mendelsſohn den Eindruck des Vollendeten, Claſſiſchen mache. Daß bei alledem Mendelsſohn im höchſten, ſtrengſten Sinne des Wortes Styl habe, möchte doch bezweifelt werden. Wir erkennen in der Hauptſache doch nur Manier im berechtigten Sinne, nothwendig begründet in der Subjectivität dieſes Künſtlers, wenn wir die Viſcher'ſche Begriffsbeſtimmung zum Maaßſtabe nehmen. Jedenfalls gilt dies von den Symphonien. Mit Recht wird auch hier von Brendel darauf hingewieſen, daß Mendelsſohn am größten in den kleineren Formen des Liedes u. ſ. w. erſcheine, bei Anwendung der größeren Formen die Schranke ſeiner Subjectivität ſich zeige. Unſerer Anſicht nach verhält es ſich hier mit Mendelsſohn wie mit Spohr. In Mendelsſohns Symphonien erblicken wir eben ſo wenig den Höhepunkt ſeines Schaffens. Zwar ſind in ihnen alle Vorzüge dieſes Künſtlers vereinigt, allein zu einer univerſellen Schöpfung, wie die Symphonie, reichen die vorhandenen Kräfte nicht

Digitized by Google

aus. Uns ſcheint auch, als habe ſich Mendelsſohn nicht ſo heimiſch in dieſem Felde gefühlt; die ſchönſten Blüthen ſeines Geiſtes werden doch ſein und bleiben die Lieder mit und ohne Worte, die Sommernachtstraummuſik, die Ouverturen zur Fingalshöhle, Meeresſtille, von den größeren Werken ſein Paulus. —

Die erſte Symphonie in C-moll rührt wohl aus früher Jugend her. Ambros nennt ſie mit Recht „mozartiſirend", ſo lebhaft erinnert ſie an die Mozart'ſche Weiſe, beſonders an deſſen G-moll-Symphonie. Die Themen ſind noch nicht von hervorſtechender Eigenthümlichkeit, aber von edler Einfachheit. Die Mendelsſohn'ſche Formvollendung tritt ſchon ſehr hervor, andererſeits aber läuft auch manches Figurenwerk mit unter, man vermißt noch die rechte Glätte.

Die zweite Symphonie iſt kein ſelbſtſtändiges Werk für ſich, ſondern ein integrirender Theil der Symphonie-cantate Lobgeſang. Die Verbindung, in der die Symphonie hier auftritt, bringt es mit ſich, daß ſie im Character dieſem Lobgeſange unter Zugrundelegung geiſtlicher, bibliſcher Worte ſich anſchließt, ſie iſt ernſt religiöſer Natur. Dadurch iſt das Weſen der Symphonie faſt ganz verwiſcht. Die Symphonie erſcheint auch im Grunde nur als eine höchſtausgeführte Einleitungsmuſik unter Aufgeben ihrer Selbſtſtändigkeit. Marx nennt die ganze Kompoſition eine unberechtigte Wiederholung der Form der neunten Symphonie. An und für ſich iſt dieſe Symphonie trotz ihres zwitterhaften Weſens nicht ohne bedeu-

Digitized by Google

tenderen Gehalt, der namentlich in einer meisterhaften Form ausgeprägt wird. Eine unselbstständige Schöpfung bleibt sie jedoch immer, denn sie ruht nicht auf einem selbstständigen Mittelpunkte wie alle ächte, reine Instrumentalmusik.

Die dritte Symphonie in A-moll ist das bedeutendste derartige Werk Mendelssohns. Idealer Gehalt und sinnliche Form sind hier am schönsten in Eins verschmolzen, ein Product höchster Mendelssohn'scher Reife, alle Haupteigenthümlichkeiten seiner Künstlernatur offenbarend, ein Werk aus Einem Gusse, durch einheitliche Entwickelung der Grundstimmung ausgezeichnet. Wie schön das Sinnen und Schwärmen im ersten Satze, nicht frei von innerer Bewegtheit und Herbheit. Dann im Scherzo die Sommernachtstraum-ähnliche Stimmung, dieser Elfenhumor. Weiter die einfache Innigkeit im dritten Satze, dieses symphonische Lied ohne Worte. Und dann wieder die lustige Phantastik des Finale — alle diese Stimmungsgebiete durch ein gemeinsames Colorit fein verbunden zu einer Einheit. Nur der Schluß in A-dur will uns zu wollüstig schwelgend, in südlicher Gluth schmachtend, zu auflösend bedünken. —

Die vierte Symphonie in A-dur, erst nach des Meisters Tode veröffentlicht, verdankt ihre Entstehung dem Aufenthalte des Meisters in Italien in früheren Jahren. Die Symphonie kann im Character als durchaus italienisch bezeichnet werden. Eine besondere schlagende Originalität finden wir nur theilweis darin; namentlich ist die Rhythmik im letzten Satze her-

Digitized by Google

vorzuheben. Er ist als „Saltarello" bezeichnet und ganz in der Weise eines italienischen Volkstanzes geschrieben. Uns erscheint im Uebrigen die Symphonie etwas monoton, wir finden zu viel Licht und zu wenig Schatten vorherrschend. Diese „italienische Klarheit der Umrisse" erscheint uns doch etwas zu einförmig; bestimmte einzelne Motive wiederholen sich zu häufig, namentlich im ersten Satze.

Gade.

Mit Gade kommt ein neues Element in der Symphonie zur Erscheinung. Es ist dies der Character specifisch nordischer Nationalität. Darin liegt die eigentliche Originalität dieses Künstlers. Gade ist unserer Ansicht nach früher theilweis überschätzt worden. Man hat sich bezüglich seiner Hoffnungen hingegeben, die nicht in Erfüllung gingen. Brendel hat dies in seiner Musikgeschichte sehr gut hervorgehoben. Das nordische Element wirkt bei ihm nicht nachhaltig, es tritt mehr einseitig auf. Es erscheint wesentlich volksmäßig und selbst der Grazie nicht unzugänglich. Gade ist eine einfache, nicht tief angelegte Künstlernatur, keine reiche Subjectivität; er bewegt sich mehr auf der Oberfläche ohne doch in seinen besten Werken sich besonders zu verflachen. Dem Allen entspricht die künstlerische Gestaltung seiner Werke. Seine Form ist einfach, klar, er verschmäht verwickelte, reichere Harmonien, verschlungene Satzfügungen, knapp und kurz drückt er

Digitized by Google

sich aus. Wirklich stylvoll können wir seine Darstellung nicht nennen, wir erblicken nur Manier und zwar auf der Höhe seines Schaffens Manier im besten Sinne.

Seine erste Symphonie, C-moll, ist das frischeste, aber auch in formeller Beziehung mangelhafteste seiner Werke. Es ist eine Zusammenstellung nordischer Volksmelodien in mehr loser Verknüpfung statt in wirklich organischer Verschmelzung. Daß diese Symphonie bei ihrem Erscheinen das lebhafteste Interesse erregen mußte, war natürlich. Es ist dies mit allem Ungewöhnlichen der Fall. Die Originalität der einzelnen Volksweisen, die neue eigenthümliche Instrumentation, beides verdeckte die unleugbare Formlosigkeit. Sehr treffend sagt Hauptmann (die Natur der Harmonik und Metrik), daß die Bedingungen architectonischer Schönheit in metrischer und modulatorischer Beziehung ein so wesentliches Erforderniß sind, daß ein musikalisches Kunstwerk uns als Kunst ohne sie gar nicht ansprechen kann, daß für die erste Wirkung diese Bedingungen zwar weniger von bestimmenden Einfluß zu sein scheinen, indem wir auch gestaltlose, phrasenhafte Productionen, ohne verständigen Periodenbau, ohne organische Einheit des Mannichfaltigen nicht selten glänzenden Erfolg erringen sehen, daß aber in der dauernden Gunst sich nur immer solche Werke erhalten konnten, welche, abgesehen von characteristischen Eigenthümlichkeiten, von melodischen und harmonischen Reizen, eine rhythmisch-metrische und modulatorische Ordnung bewahren, d. h. solche, die ihre Schönheiten in der Schönheit des Ganzen,

Digitized by Google

in der Wahrheit und vernünftigen Gesetzmäßigkeit der an sich characteristisch gültigen Formen tragen. — Der gelungenste Satz der Symphonie ist das Scherzo, auch in formeller Hinsicht. An wirklich drastischen Momenten ist der erste und letzte Satz reich. Der schwächste Satz rücksichtlich der Erfindung ist das Andante. —

Die zweite Symphonie, E-dur, steht an Gehalt tief unter der ersten, obschon die Handhabung der Form viel besser ist, die gestaltende Kraft geklärter, die Gährung überwunden erscheint. Die Gedanken gehen hart an der Grenze des Trivialen hin. —

Die dritte Symphonie, A-moll, ist jedenfalls die reifste und bedeutendste, insbesondere offenbart sie auch die höchste Formvollendung. Originell sind namentlich der erste und dritte Satz, schön abgerundete Tonbilder voll Zartheit, Schwung und Feuer, einheitliche Organismen von scharf ausgeprägter Individualität. Doch auch der zweite Satz ist mit Auszeichnung zu nennen. Diese Töne athmen viele Tiefe und Innigkeit des Gefühls. Entschieden schwächer ist der letzte Satz. Die Schwingen der Phantasie erlahmen hier sichtlich, und Gade bewegt sich in ziemlich leeren, durch zu häufige Wiederholung monoton wirkenden Tonbildern. Es ist viel Phrase und Figurenwerk in diesem Finale. —

Die vierte Symphonie, B-dur, zeigt wieder einen auffallenden Rückschritt, wir können hier einfach das wiederholen, was wir bei der zweiten Symphonie gesagt haben. Gade

Digitized by Google

ſcheint ſich erſchöpft zu haben. Individualitäten mit ſolch eng begrenztem Standpunkte können allerdings dauernd auf der Höhe ſymphoniſcher Kunſt ſich nicht erhalten. Man verweiſe dagegen nicht auf Haydn. So eng begrenzt ſeine Stimmungsgebiete ſind, ſo iſt er doch darin ganz univerſell, ein Genie, während Gade nur Talent iſt, ein Künſtler, der in der erſten Symphonie ſich merklich an Schubert, ſpäter entſchieden an Mendelsſohn anlehnt. —

Keines der bis jetzt beſprochenen ſymphoniſchen Werke von Spohr, Mendelsſohn, Gade, erreicht unſerer Ueberzeugung nach die Genialität der ſymphoniſchen Kunſt Franz Schuberts. Dieſe Werke werden auch an Bedeutſamkeit des idealen Gehaltes von den Symphonien Schumann's übertroffen.

Schumann.

Den Symphonien Schumann's merkt man es deutlich genug an, daß ſich der Meiſter auf dieſem Boden heimiſcher fühlte als ſeine Vorgänger Spohr und Mendelsſohn. In Schumann erblicken wir eine von Haus aus bei weitem tiefer angelegte Künſtlernatur als Mendelsſohn und Gade. Ja wir ſtehen nicht an, von den nach-Beethoven'ſchen Meiſtern Schumann nächſt Schubert als die tiefſte Subjectivität zu bezeichnen. Zwar müſſen wir in den Meiſtern Berlioz und Liszt energiſche Subjectivitäten erkennen, allein wir ſind der Ueberzeugung, daß mag auch Liszt, wie er in ſeinen ſymphoniſchen

Digitized by Google

Dichtungen erscheint, eine Subjectivität sein, welcher ein größerer Reichthum an objectiver Bestimmtheit gegeben ist, mag diese Künstlernatur in der Richtung in die Weite und Mannichfaltigkeit bedeutender erscheinen, doch durch concentrirte Richtung in die Tiefe Schumann als überlegen darstellt. Die characteristischen Eigenthümlichkeiten dieser so reichen Subjectivität sind eine schwärmerische Innigkeit, ein phantastischer Humor und eine stolze zusammengehaltene Kraft. Sie einigen sich in jenem oft genannten romantischem Grundzuge, der gleich einem rothen Faden sich durch diese Momente hindurchzieht. Schumann ist entschieden Romantiker wie Schubert. Am entschiedensten ist er das allerdings in der ersten Epoche seines Schaffens. Doch auch in die zweite Epoche, wo bekanntlich Mendelssohn'sche Einflüsse bemerkbar werden, dringt dieser Geist ein. Nimmt Schumann von Anfang an seinen Ausgangspunkt von Beethoven, so knüpft er näher an Schubert und hauptsächlich an Chopin an, wie denn Chopin auf die ganze neuere und neueste Richtung, insbesondere auch auf Liszt von mehr Einfluß gewesen sein mag, als Manche glauben mögen. In harmonischer, modulatorischer und rhythmischer, weniger in melodischer Beziehung fußt Schumann entschieden auf Chopin. Können sich nach Seite des idealen Gehaltes wenig Neuere mit Schumann messen, so steht er Manchem hinsichtlich der Form unzweifelhaft nach. Vor Allen übertrifft ihn an Formvollendung Mendelssohn. Brendel hat in dieser Hinsicht (in seiner Musikgeschichte) eine treffliche

Digitized by Google

Parallele gezogen. Hier liegt die Achillesferse der Schumann-ſchen Subjectivität. Schumann iſt nicht im ſchlechten Sinne formlos, aber er vermag nicht immer das, was er in ſich trägt, ganz entſprechend und in künſtleriſch vollendeter Form zu ſagen. Zur höchſten Klarheit der Geſtaltung bringt er's nicht immer, man gewahrt oft ein Ringen mit dem Ausdrucke, wie es Brendel bezeichnet, einen Ueberſchuß des Gehalts über die Form. Wenn daher Styl im abſolutem Wortſinne aufgefaßt und als habitueller Ausdruck der objectiven Gewalt des Genius oder als das Ideale, wie es in der techniſchen Gewöhnung erſcheint (Viſcher), genommen wird, ſo kann man nicht ſagen, daß Schumann wirklich Styl habe. Anderſeits iſt aber ſeine Darſtellungsweiſe auf ihrer Höhe mehr als bloſe Manier, denn ſeine Subjectivität iſt nichts weniger als eine relativ enge. Vielmehr ſcheint uns Schumann zwiſchen Styl und Manier recht eigentlich zu ſchwanken, in der Mitte zu ſchweben, dabei aber ſich mehr nach Manier hinneigend. Selbſtverſtändlich iſt die Grenzbeſtimmung ſehr ſchwierig im einzelnen Falle; Viſcher unterſcheidet daher noch Manier am Style. Es wiederholt ſich hier daſſelbe wie mit dem Talent und Genie. Zwiſchen beiden iſt eine größere Kluft, als man meint, und doch giebt es unendliche Uebergangsſtufen, welche Viſcher unter den gemeinſamen Begriff des fragmentariſchen Genies zuſammenfaßt. — Treten wir jetzt den Symphonien unſeres Meiſters näher.

Die erſte Symphonie, B-dur, ſteht auf dem Uebergange

Digitized by Google

aus der ersten in die zweite Epoche der Schumann'schen Kompositionsthätigkeit, obwohl ihre tiefsten Wurzeln in der ersten Periode liegen. Die Symphonie kann als ein originelles romantisches Kraftwerk, wie dies bereits geschehen, bezeichnet werden, voll phantastischen Humors und schwärmerischer Innigkeit, welche im zweiten Satze am entschiedensten durchbricht, während das Scherzo und Finale vom Humor am meisten gesättigt erscheinen und der erste Satz das Moment stolzer männlicher Kraft am deutlichsten an der Stirn trägt. Wie markig ist doch gleich der Eingang der Symphonie, welcher vulkanische Ausbruch der Kraft, welcher Schwung, welches Feuer in diesen Tönen. Das erste Thema des Allegro hat vorherrschend rhythmische Bedeutung und wird überraschend mannichfaltig ausgebeutet; das zweite Hauptthema ist von durchaus melodischem Character, zart und innig. Im sogenannten Durchführungstheile nimmt die Komposition humoristische Färbung an. In der Coda gelangt das zweite Hauptthema zur größeren Ausbreitung, das Moment der Kraft bewahrt aber endlich siegreiche Geltung. Der Satz ist an neuen harmonischen Combinationen reich. Am schlagendsten erscheint mir dieser Vorhaltsaccord:

es des
as b
f ges
des des
f ges
des des
hes b

Digitized by Google

Im zweiten Satze ist der Meister ganz in sich versunken, er spinnt sich, so zu sagen, ganz in sich ein, vergißt die Außenwelt und ist nur mit seinem innersten Selbst beschäftigt. Die Zeichnung ist etwas verschwommen, ein geheimnißvoller Schleier ist über diese Tonbilder gebreitet, volle Plastik und Objectivität der Darstellung wird vermißt. Ein Helldunkel lagert über dieser Tonwelt, das an die Stimmungssphäre erinnert, in welcher der Eichendorff'sche Liederkreis lebt und webt. Wir wollen den Schleier nicht weiter lüften. — Das Scherzo ist eine der reifsten Früchte des ächt Schumann'schen Humors mit all seiner lustigen Phantastik, zugleich ein Zeugniß von der eminenten rhythmischen Kunst des Meisters, ein originelles Prachtstück. — Das Finale ist eine Art musikalischer Rhapsodie, eine bunte Märchendichtung. Nach einem mächtigen Aufschwunge beginnt die Erzählung. Dieses erste Hauptthema hat etwas Berückendes, Einschmeichelndes, geheimvoll Anziehendes. Mit Eintritt des zweiten Hauptthema verändert sich die Scene, wir sind wieder im Bereiche phantastischen Humors. Nicht lange, so taucht ein drittes Bild auf. Aus unheimlicher Tiefe ringt es nach oben, es ist als wenn ein Vulkan zu toben beginnt, einzelne Lavablitze zucken auf, dämonische Kräfte entfesseln sich. Noch fragen wir nach der Bedeutung dieser räthselhaften Stürme. Da beschwichtigt sich die Bewegung und die ersten Bilder erfüllen wieder die Scene. In energisch gesteigerter Bewegtheit tönt die Rhapsodie aus. Diesem ganzen Satze mangelt Vollendung der formellen Ge-

Digitized by Google

ſtaltung, es ſind mehr nur aneinander gereihete Bilder, kein einheitlich gegliederter und durchgeführter Organismus. Eine oft zauberiſche Inſtrumentation verleiht dem Ganzen ein recht individuelles duftiges Colorit. —

Die zweite Symphonie, C-dur, gehört zu denjenigen Werken Schumann's, in denen die Wendung zum Objectiven hin, wie es Brendel nennt, vollzogen iſt, ſoweit dieſes die Schumann'ſche Subjectivität überhaupt geſtattet. Auch ſie verläugnet ſich hier nirgends, und doch ſind die Stimmungen weit objectiver, allgemeiner, es gewinnt daher auch der Ausdruck mehr plaſtiſchen Character. In der Grundſtimmung iſt ein merkbarer Unterſchied gegen die erſte Symphonie. Iſt dieſe ein heiteres Bild des vollen Jünglingslebens, ſo durchdringt die zweite Symphonie eine ernſte im Kampfe ringende Männlichkeit. Der phantaſtiſche Humor tritt in dieſer Sphäre mehr in den Hintergrund und bleibt vorwiegend auf das Scherzo beſchränkt. Es ſpiegeln dieſe Töne eine große Tiefe des Characters wieder, eine Individualität, welcher, wie der dritte Satz beweiſt, auch die zarten Regungen des Gemüths nicht fremd ſind. Großartig düſter iſt die lange Einleitung zum erſten Satze, kraft- und machtvoll bewegt das erſte Allegro. Die titaniſche Kraft, die ſich hier äußert, iſt eine mehr gefeſſelte, ſtatt entfeſſelte, ein wirkliches Ringen. Das rhythmiſche Element iſt entſchieden durchgreifend, die Hauptthemen ſind vorherrſchend rhythmiſcher Natur. Der größte Moment des Satzes iſt, wo jenes zu Anfang erklingende c - g gegen

Digitized by Google

das Ende hin plötzlich zum Durchbruch kommt. Es liegt, so zu ſagen, etwas Eiſernes, Ehernes in dem ganzen Satze. — Das Scherzo iſt wieder ein Muſikſtück voll Schwung, Feuer und Lebendigkeit. Die ſchaffende Kraft iſt der Feſſeln ledig und ſtürmt frei dahin. Die Trios bilden einen ſchönen beſchwichtigenden Gegenſatz gegen die reißende Strömung des Scherzo und die Steigerung gegen den Schluß hin iſt meiſterhaft zu nennen. — Der dritte Satz, das Adagio, iſt gewidmet der zarten und weihevollen Verkündigung des tiefen Gemüthslebens, welches im Innerſten dieſer ſtarken männlichen Individualität verborgen ſchlummert. In welches Heiligthum der inneren Welt führen uns nicht gleich die erſten Töne, und zu welcher ſeligen Verzücktheit ſteigert ſich die Stimmung im Fortgange? In höchſter Verklärung erſcheint uns das Gemüth bei jener Stelle, wo vor dem Ende des erſten und zweiten Theils auf dem hohen A und Fis ein ſanft herabgleitender Kettentriller ſich entfaltet. Der ätheriſche Hauch, der über dieſem Adagio ſchwebt, wird durch die keuſche Inſtrumentation nur geſteigert. Nur der kleine Zwiſchenſatz will mir nicht recht zum Ganzen ſtimmen. — Das Finale iſt eine ſchwungvolle Dithyrambe, ein lebendiges Bild männlicher freudiger Begeiſterung, ein voller Strom ächt muſikaliſcher Lyrik. Das zweite Hauptthema iſt vielleicht eins der ſchönſten Schumann's, zumal es dem Meiſter ſo viel Keime zu mannichfaltiger melodiſcher Entfaltung darbietet und auch in erſchöpfendſter Weiſe ausgebeutet wird. Bei alledem fällt Schumann

Digitized by Google

einmal aus der Rolle, die ſchaffende Kraft erlahmt auf Augenblicke, die Hoheit und Strenge der künſtleriſchen Haltung läßt plötzlich zeitweilig nach. Wir meinen jene Stelle, welche vom 46ſten Tacte beginnt und mit dem 67ſten ſchließt. Dieſe Stelle iſt matt und leer, ſie ſcheint, ſo zu ſagen, in das Ganze hinein, ein eigentlich hors d'oeuvre. Auch der Schluß des Satzes iſt wohl zu gedehnt. So viel dürfte feſt ſtehen, daß das Finale beſonders in Hinſicht der formellen Geſtaltung nicht auf gleicher Höhe wie die beiden Mittelſätze ſteht. Im Uebrigen aber gehört dieſe Symphonie wohl zu den bedeutenſten Erzeugniſſen der Schumann'ſchen Tonmuſe überhaupt. —

Die dritte Symphonie, Es-dur, zeigt den Meiſter nicht auf gleicher Höhe. Theodor Uhlig hat dieſes Werk im 36ſten Bande der Brendel'ſchen Muſikzeitung in geiſtvoller Weiſe beſprochen. Wir unterſchreiben vollſtändig, wenn er ſagt, daß es von einer außerordentlichen Geſtaltungskraft, weniger jedoch von einer ſtarken melodiſchen Erfindungskraft Zeugniß ablege. Man hat die Symphonie auch die rheiniſche genannt, weil ſie aus der letzten Periode Schumann's, als er ſich in Düſſeldorf bleibend niedergelaſſen hatte, herſtammt. Die Symphonie iſt merkwürdig durch den gewagten einmaligen Verſuch, ein kirchlich-religiöſes Element ihr einzuverleiben, was durch Hinzufügung des fünften Satzes geſchieht. Legt man Gewicht auf die Bezeichnung „rheiniſch", ſo wird man verſucht, bei dieſem Satze an den Dom zu Cöln zu denken, wie man anderſeits bei Anhörung des Scherzo ſich das Bild

Digitized by Google

einer Fahrt auf dem ruhig wogenden Rheinſtrome erzeugen kann. Sei dem wie ihm wolle, wir ſind mit Uhlig auch darin einverſtanden, daß die Symphonie auf beſondere Kunſtabſichten ihres Schöpfers hindeutet, ohne daß ſolche beſtimmt aus den Tönen zu erkennen ſind, daß Schumann, um Uhlig's Worte zu gebrauchen, das bedenkliche Gebiet der äſthetiſchen Speculation betreten und gegen die frühere künſtleriſche Naivität eingetauſcht hat. Die Symphonie als Ganzes hat dadurch nicht gewonnen. Sie iſt kein einheitlicher Organismus, hat keine conſequent durchgeführte Einheit der Grundſtimmung, denn der vierte Satz iſt und bleibt ein Fremdling. Als Muſik an und für ſich betrachtet iſt er aber ein Meiſterwerk, ebenſo wie der erſte Satz. Dieſes erſte Allegro hat den Character der ächt Schumann'ſchen Energie und Kraftentfaltung. Von den muſikaliſchen Factoren führen die Harmonie und Rhythmik das Scepter, die ſpecifiſche Melodie iſt hier untergeordnet. Mehr und überwiegend tritt ſie hervor im zweiten und dritten Satze. Beide ſtehen jedoch an Originalität der Ideen und Vollendung der Form den entſprechenden Sätzen der zweiten Symphonie nach. Der letzte Satz iſt aber geradezu unbedeutend zu nennen. Die Gedanken ſind meiſt ohne Tiefe, das Ganze erſcheint mehr flüchtig hingeworfen und nicht einmal formell vollendet. Es iſt der ſchwächſte aller Symphonieſätze Schumann's. Die ganze Symphonie kommt uns faſt vor wie eine verſchleierte Programmmuſik. —

Digitized by Google

Die vierte Symphonie, D-moll, möchte ich als die specifisch humoristische des Meisters bezeichnen. In keiner anderen ist so entschieden die humoristische Grundstimmung festgehalten. Sie scheint in gewisser Hinsicht die eigenthümlichste symphonistische Schöpfung Schumann's zu sein, und ich scheue mich nicht, eine besondere Vorliebe gerade für dieses Werk zu bekennen. Brendel hat mit Recht gerade die erste Periode der Schumann'schen Kompositionsthätigkeit, die Epoche, wo dee phantastische Humor vorherrscht, in gewissem Sinne als die bedeutendste des Meisters bezeichnet. Jedenfalls ist in den früheren Werken, bevor sich noch Mendelssohn's Einfluß geltend macht, Schumann am meisten Er selbst, am originellsten. Und wenn nun Brendel weiter bemerkt, daß es für Schumann nahe gelegen habe, auch das Orchester in derselben phantastischen Weise wie das Pianoforte zu behandeln und daß auf diesem Wege viel zu erreichen gewesen wäre, so scheint nur dies in der D-moll-Symphonie verwirklicht. Wenn ich mich recht erinnere, steht schon thatsächlich fest, daß die Symphonie ihre Entstehung der früheren Periode verdankt und nur später umgearbeitet ist. — Allein auch innere Gründe sprechen dafür. Phantastischer Humor also ist der Grundcharacter des Werks. Weit entfernt aber, daß dadurch die künstlerische Gestaltung beeinträchtigt worden wäre, weit entfernt, daß uns luftige, verschwommene Gebilde entgegentreten, zeichnet sich die Symphonie durch eine klare, gedrungene Form aus. Diesen Vorzug verdankt das Werk jedenfalls der späteren Umarbeitung.

Digitized by Google

Groß iſt die Kraft des Rhythmus, am größten im letzten Satze, deſſen erſtes Hauptthema ſtolze, trotzig männliche Kraft athmet. Die meiſte Phantaſtik enthält der erſte Satz. Ueberraſchend iſt auch oft die Modulation und überhaupt die Harmonie; ſelbſt die Melodie behauptet durchgängig ihre Rechte. Dieſe Symphonie ſcheint mir am meiſten eine möglichſt gleichmäßige Herrſchaft der verſchiedenen Hauptfactoren zu offenbaren. Der zweite Satz iſt eine ſinnig-wehmüthige Romanze. Das Motiv des Trio hat Verwandtſchaft mit dem erſten Hauptthema des Finale der B-dur-Symphonie. Originell iſt der Uebergang vom Scherzo zum Finale. Die ſcharfe äußerliche Verſchiedenheit der einzelnen Sätze iſt überhaupt aufgehoben und Alles bewegt ſich in Einem Fluſſe; die Schöpfung iſt aus Einem Guſſe. Die humoriſtiſche achte Symphonie Beethoven's hat in dieſer Symphonie zuerſt ein Gegenbild gefunden. —

Hiermit ſind wir den Meiſtern genaht, welche ein neues Princip in der ſymphoniſchen Kunſt verwirklicht haben, Berlioz und Liszt. Beabſichtigten wir eine geſchichtliche Vollſtändigkeit, ſo hätten wir noch manches früheren Meiſters gedenken müſſen, wir nennen nur Ries und Onslow. Doch ſind ſie alle nur vorübergehende Erſcheinungen, nicht von bleibender Bedeutung. Wir haben aber nur die Hauptſymphoniker in den Kreis der Betrachtung ziehen wollen und müſſen deshalb auch vereinzelte Erſcheinungen neuerer und neueſter Zeit, z. B. Rubinſtein's Ocean-Symphonie, ausſchließen. Demnächſt gehören noch die Symphonien von Rietz, Hiller, Kittl, Lachner

Digitized by Google

zu den relativ besseren Erscheinungen der neueren Zeit. Desto mehr beanspruchen Berlioz und Liszt unsere Theilnahme. Zwar fällt Berlioz's künstlerische Thätigkeit als Symphoniker zum größten Theile noch vor Schumann's Auftreten, allein das Princip, das er vertritt, ist vielfach so verwandt mit Liszt's Principien, daß eine zusammenhängende Betrachtung beider Meister auf ihre Eigenthümlichkeiten um so helleres Licht wirft. Auch diese unsere letzte Betrachtung wird vorwiegend allgemeiner Natur sein, denn zumal was Liszt anlangt, ist die Erscheinung noch zu neu, wir stehen noch zu sehr inmitten der Bewegung, als daß schon jetzt eine vollkommene objective Auffassung, namentlich in der Werthschätzung des Einzelnen, möglich wäre.

Berlioz und Liszt.

Berlioz und Liszt haben als Symphoniker bei aller Verschiedenheit im Einzelnen, bei aller Selbstständigkeit und Ursprünglichkeit ihrer Künstlernaturen das mit einander gemein, daß sie von Haus aus ganz individuell bestimmte Vorstellungen, ganz genau abgegrenzte dichterische Objecte als Vorwurf der musikalischen Gestaltung nehmen, daß sie (vergl. Brendel im Artikel über Programmmusik Seite 52 ff. Band 1 der von ihm herausgegebenen „Anregungen") das, was bei Beethoven Resultat des Entwickelungsprocesses war, die möglichst bestimmte Darstellung individuell bestimmter Seelenzustände zum

Digitized by Google

Ausgangspunkt, zum bewußten Princip ihres Schaffens erheben. Nach dieſen Künſtlern hat Beethoven in der bezeichneten Richtung innerhalb der Sphäre der reinen Tonkunſt noch gar nicht die äußerſten Conſequenzen gezogen. Und mit eiſerner, nie genug zu bewundernder Conſequenz, kühn und furchtlos ziehen dieſe Meiſter die äußerſten Conſequenzen. Deshalb haben ſie wahrlich die vielfachen Angriffe und Verdächtigungen, die ihr gemeinſames Schickſal waren, nicht verdient. Und ſehen wir hiernächſt auf das, was Beide geleiſtet, ſo iſt nicht zu verkennen, daß ſie die Ausdrucksfähigkeit des Inſtrumentenkörpers mitunter zu einer Höhe geſteigert haben, welche Beethoven allerdings nicht gekannt hat. Anderſeits iſt aber wenigſtens hinſichtlich Berlioz's von Männern wie Brendel bereits zugegeben, daß er in's Extrem verfallen und bis zur Verkennung des wahren Weſens der reinen Tonkunſt fortgeſchritten iſt. Näher begründet hat dies Ambros in ſeiner oft angeführten Schrift. Er nennt die Muſik, wie ſie Berlioz giebt, die Muſik des in den Ton aufgelöſten Wortes, ſein Princip ein nicht ſowohl un- als außermuſikaliſches Princip und meint, daß Berlioz ſein Genius an einen Punct getragen habe, wo alle Muſik eigentlich ſchon aufhöre. Auch wir bekennen uns zu dieſer Anſicht und ſcheuen uns nicht, dies auszuſprechen. Es will uns ſcheinen, als könne man mit mehr Recht als von Beethoven, ſo von Berlioz und Liszt ſagen, daß ſie, obwohl innerhalb der reinen Muſik ſich bewegend, dieſelbe auflöſen. Der Unterſchied ſcheint uns nur darin zu liegen, daß Beethoven

Digitized by Google

die Instrumentalmusik in den Gesang auflöst, während Berlioz und Liszt sie in sich selbst auflösen. Wir können uns zur Zeit nicht von der Ueberzeugung trennen, daß namentlich auch Liszt die der reinen Instrumentalmusik gesteckten Grenzen überschritten hat. Brendel findet das Große in Liszt, den Fortschritt desselben darin, daß er der Musik einen wirklichen geistigen Hintergrund gegeben. Wir gestehen freudig zu, daß ein hohes geistiges Bewußtsein im Hintergrunde der „symphonischen Dichtungen" thront, daß Liszt eine Weite des Horizonts, ja eine Universalität besitzt, welche man vergebens bei manchem specifischen Musiker sucht, und wir bewundern den seltenen Reichthum von Ideen in diesem Koryphäen der Gegenwart. Allein daß dieser Gedankenschatz sich in der Sprache der Liszt'schen Töne bruchlos verwirklicht habe, müssen wir bestreiten. Soll der Gedanke, die Vorstellung den Tönen immanent werden, so müssen sich beide in die Form des Gefühls, in Stimmung niederschlagen, sonst stehen sie mehr oder weniger abstract neben den Tönen und diese sind nicht der Ausdruck selbst, sondern bloses Mittel des Ausdrucks, bloße Zeichen, Symbole, Allegorien oder wie man es sonst nenne. Beethoven erkannte dies richtig. Man hat gesagt, bei ihm sei die Musik Kunst des Geistes, der idealen Vorstellung geworden, während sie bei Haydn und Mozart nur noch Kunst der Seele gewesen sei. Allein bei Beethoven bleibt die Musik immer noch Kunst der Seele. Alle Bestimmtheit des geistigen Ausdruckes ruht bei ihm noch auf der Grundlage des Gefühls

Digitized by Google

— Brendel gebraucht den treffenden Ausdruck: bei Beethoven ſchwimme, Berlioz gegenüber, die Empfindung immer oben auf — und nur wo die Uebermacht des Gedankens Gefahr droht dem Weſen der reinen Tonkunſt, nimmt Beethoven das Wort des Dichters zu Hülfe, gleichſam die Gedankenfluthen dahin als in ihr eigentliches Strombette ableitend. Soll die Idee dem Werke der reinen Muſik immanent werden, ſo muß ſie, ſei ihre poetiſche Gedankenfülle noch ſo groß, im Weſentlichen *muſikaliſche* Idee ſein. Sonſt iſt es unmöglich, daß das Kunſtwerk den idealen Mittelpunct, den Schwerpunct in ſich ſelbſt trage. Brendel drückt dieſes Grundgeſetz ſo aus, daß die Einheit der *Stimmung*, nicht die Einheit der *Vorſtellung* Princip des Muſikwerkes ſein müſſe. Daß dies bei Berlioz nicht der Fall, ſteht durch Brendel's und Ambros geiſtvolle Beurtheilungen dieſes Meiſters als ausgemacht feſt. Seine Werke erklären ſich nicht durch ſich ſelbſt, der dichteriſche Gedanke, nach dem ſie geſchaffen, iſt ihnen ein Aeußerliches, Fremdes. Aber wir meinen, dies müſſe auch von Liszt geſagt werden. Wir wenigſtens ſind durch Anhören dieſer Werke und Studium der Partituren bis jetzt zu keiner anderen Ueberzeugung gelangt, als daß — um mit Ambros zu ſprechen — die Grenze, welche der Muſik, als einer architectoniſch formalen Kunſt, geſetzt iſt, und welche in der Forderung beſteht, *daß jede Einzelheit eines Tonſtückes ſich der rein muſikaliſchen Logik nach, nach dem bloſen formalen Element vollſtändig ableiten und begründen*

laſſe, daß dieſe Grenze von Liszt überſchritten worden iſt. Daß Liszt deshalb in Formloſigkeit verfallen ſei, iſt unwahr; wir erkennen vielmehr eine ſeltene Formvollendung in dieſen ſymphoniſchen Dichtungen. Allein das Princip der Geſtaltung iſt kein muſikaliſches, ſondern ein außermuſikaliſches, eine beſtimmte Idee, ein Gedankending. Ein Etwas ſteht hinter dem Werke und außerhalb des Werkes und ſetzt die Triebfedern nach conſequentem Plane in Bewegung. Dieſes Etwas iſt ein gewaltiger, abſoluter Herrſcher, deſſen gebieteriſchen Winken die Welt der Tongeiſter dienſtbar wird. Nach dieſer Seite bieten dieſe ſymphoniſchen Dichtungen allerdings ein Schauſpiel, welches noch nie dageweſen iſt. Die abſtracte Allmächtigkeit der Idee hat wirklich kein Künſtler ſo bewieſen, als Liszt. Allein um ſo tiefer wird dadurch die Selbſtherrlichkeit der Welt der Tongeiſter erſchüttert, umſomehr ihre Selbſtſtändigkeit in Frage geſtellt. Wir haben uns nicht des Eindruckes erwehren können, daß hier den Tönen eine Gewalt angethan werde, nur um die Allmacht des Gedankens zu verherrlichen, zu ihrem Preiſe allein, ſelbſt auf die Gefahr, „in's Nichts dahin zu fließen". Der unendliche Gewinn, der nach einer Seite darin liegen mag — um dies einmal zuzugeben — erſcheint uns mindeſtens vollkommen aufgewogen durch den unendlichen Verluſt, der nach anderen Seiten vorliegt. Was wir damit meinen, werden diejenigen vollkommen verſtehen, welche durch das innige Einleben in die Muſik eines Künſtlers wie Beethoven und durch die Ergebniſſe, welche aus pſycholo-

Digitized by Google

gisch wissenschaftlichen Untersuchungen von Männern wie Vischer mit Evidenz gewonnen worden, zu der unerschütterlichen Ueberzeugung gekommen sind, daß, wie wir nochmals wiederholen, die Musik Kunst der empfindenden Phantasie, das Wesen der reinen Musik dieses ist, daß sie das Gefühl in seiner Reinheit giebt, dem Gefühle in seiner Reinheit aber das Moment der Unbestimmtheit, des Ahnungsvollen, frei Schwebenden mit Nothwendigkeit eigen ist — welche, ohne einem leeren Tonspiel, einem Spiel mit „tönend bewegten Formen" zu huldigen, sich von der Ueberzeugung nicht zu trennen vermögen, daß wenn die Musik bestimmte außer ihr liegende Gedankenobjecte und seien es die erhabensten, in ihre Sprache zu übersetzen berufen sein soll, sie sich damit nicht nur einer Ueberschreitung, sondern auch einer Beengung ihrer Grenzen schuldig mache, indem sie sich theils ihrer Selbstständigkeit, theils ihrer Vieldeutsamkeit, welche einen ihrer Hauptreize ausmacht, begiebt (vgl. Zeising's ästhetische Forschungen S. 518). Einer characterlosen Unbestimmtheit reden wir damit selbstverständlich nicht das Wort, aber jene berechtigte Unbestimmtheit, meinen wir, müsse einem einseitigen Streben nach schärfster Bestimmtheit gegenüber gewahrt werden, wenn es sich um die berechtigte selbstständige Existenz einer Sphäre wie die reine Instrumentalmusik handelt. Es hindert uns nicht die microscopische Deutlichkeit zu bewundern, welche ein Hauptcharacter der Berlioz-Liszt'schen Tongestaltungen ist, allein wir können den Widerspruch der darin liegt, nicht hinweg deuteln. Wir

Digitized by Google

fühlen, daß die Töne theils weniger, theils mehr als die außer ihnen liegenden dichterischen Vorstellungen sagen, weniger, weil die Deutlichkeit der Vorstellungen ihnen bekanntlich schlechthin unerreichbar ist, mehr, weil ihr eigenstes Wesen im Vergleiche zur Vorstellung in der Region des Unbestimmten, Unbewußten wurzelt. Dennoch werden sie hier von ihrem eigensten Lebensgrunde getrennt, der Grund auf dem sie ruhen, wird ihnen unter den Füßen weggezogen, ihr Lebenspuls wird unterbunden, und eine ihnen fremde Macht bemächtigt sich ihrer zu Verwirklichung ihrer Zwecke. Wir vertheidigen keine absolute Herrschaft der Töne für sich, nein auch die Töne sollen der Idee dienen, doch nur jener Idee, welche zu ihnen hinabgestiegen und ihnen immanent geworden ist, Fleisch und Blut von ihrem Fleisch und Blut, wie es im Lebensgesetze der Schönheit begründet ist. Wir bestreiten ebensowenig die Berechtigung des Tondichters von poetischen Ideen den Ausgangspunkt des Schaffens zu nehmen, allein soll damit in Tönen gedichtet werden, so muß mit Einem Schlage, in Einem Momente das poetische Bild in die lebendige Strömung des Fühlens getaucht und in die Sphäre der musikalischen Idee verwandelt werden; wie sollte sonst die Immanenz der Idee in dem Tonkörper zur Verwirklichung kommen? Ein idealer Gehalt kann nicht anders bruchlos in Tönen zur Erscheinung kommen, als dadurch, daß schon das innere Phantasiebild ganz in den Aether musikalischen Empfindens eingehüllt, zu concreter musikalischer Bestimmtheit gereift ist. Diesen Ein-

Digitized by Google

druck empfangen wir bei Beethoven, hier ist der dichterische und musikalische Gedanke Eins, mit Einem Schlage da. Dagegen geht bei Liszt der dichterische Gedanke entschieden voraus, das zeigt schon die den Partituren der symphonischen Dichtungen vorgedruckte Entstehungsgeschichte. Der musikalische Gedanke kommt hinten nach, das Verhältniß zwischen Idee und Erscheinung ist ein abstractes, kein concretes; Liszt's Princip des Schaffens ruht auf einem Dualismus. — Liszt's Schaffen erscheint uns weder als ein Product der blos empfindenden Phantasie, noch als ein Erzeugniß der blos dichtenden Phantasie, sondern, so zu sagen, als ein Product aus Beiden mit entschiedenem Uebergewicht der dichtenden Phantasie. In der That dichtet Liszt mehr mit Tönen, als daß er in Tönen dichtet; seine Töne sprechen weniger eine Gefühlssprache, als eine Gedankensprache, es ist mehr Poesie, als Musik in diesen Tönen. Deshalb muß die sinnfällige Bedeutsamkeit des Tones möglichst verflüchtigt, d. i. vergeistigt werden, die schwebende Einheit des Sinnlich-Unsinnlichen im Tone wird gelöst und ein Uebergewicht des unsinnlichen Elements geltend gemacht, ein einseitiger verfeinerter Spiritualismus ergiebt sich. Aber die Extreme berühren sich. Liszt weiß, was er den Tönen nehmen mußte, um ein abstract geistiges Princip zu verwirklichen. Um das Opfer, das ihm die Töne gebracht, einigermaßen zu sühnen, huldigt er mitunter einem dämonischen Realismus, wie Mazeppa und Dante zeigen. Die geniale Kraft, die hier der Meister offenbart, wir würdigen sie

Digitized by Google

vollkommen, nur ſoll man uns nicht einreden, daß hier die reine Idealität der Muſik nicht geopfert worden ſei. Wir wünſchen aufrichtig, daß es uns gelingen möge, mit Brendel in dieſer Dante-Symphonie das Allergewaltigſte zu erblicken, zur Zeit aber geben wir der Hölle des Gemüths in Beethoven's letzter Symphonie vor dieſer wirklichen Hölle den Vorzug. Abgeſehen hiervon giebt Liszt jener abſtracten Vergeiſtigung des Inſtrumentalkörpers überhaupt ein Gegengewicht durch ein durch Neuheit oft überraſchendes Colorit, indem er Klangfarben aufträgt, wie ſie ſelbſt Beethoven nicht gekannt hat. Dadurch erzeugt ſich aber nur eine äußere Verbindung mit der Sphäre des rein Muſikaliſchen, denn im Princip iſt Liszt darüber hinaus. Der dualiſtiſche Ausgangspunkt wird damit nichts weniger als beſeitigt, der einſeitige Spiritualismus bleibt nach wie vor, die reine Idealität der Muſik wird damit nicht gerettet, denn dieſe iſt nichts weniger als ein einſeitiger Spiritualismus, da ſie auf organiſcher Verſchmelzung des geiſtigen und ſinnlichen Elements des Tones, auf gleicher Berechtigung beider beruht. Der einſeitige Spiritualismus iſt nur abſtracter Idealismus. Wem allerdings das ſpiritualiſtiſche Princip für die reine Muſik das Höchſte iſt, wer darin Fortſchritt und Erweiterung erkennt, daß der Gefühlsgehalt ſich zum Gedankenhaften ſteigert und jener abſorbirt wird, wem die Muſik alſo für etwas Anderes als Kunſt der empfindenden Phantaſie, nämlich mehr oder weniger als Kunſt der dichtenden Phantaſie gilt, für den iſt allerdings in Werken wie

Digitized by Google

Liszt's ſymphoniſche Dichtungen kein Dualismus, nein, ein neues Ideal vorhanden, denn ihm ſind die Töne nicht wirkliches Medium der Darſtellung, nicht wirkliches Material in dem Sinne, wie ſie es dem ſind, der auf dem Boden der ſpecifiſchen Muſik ſteht; ihm ſind ſie nur, wie die Sprache des eigentlichen Dichters, Vehikel für die innere Vorſtellung, welche die Hauptſache bleibt. Unter dieſem Geſichtspunkte — die Bedeutung der Sprache als bloſes Vehikel für den Dichter im Gegenſatze zur Bedeutung des ſinnlichen Materials als Darſtellungsmittel der übrigen Künſte, hat Viſcher ſchlagend gezeigt — die Sache betrachtet, mag man jenen dämoniſchen Realismus gerechtfertigt finden, denn es kommt nicht mehr darauf an, die Idealität der Muſik zu bewahren, wir ſtehen ja auf dem Boden der geiſtigſten aller Künſte, der Poeſie, mag man auch jene microscopiſche Deutlichkeit der Tonbilder, jene conſequente Ausſcheidung aller Unbeſtimmtheit des Tones nothwendig finden, wir ſtehen ja in der Kunſt des bewußten Gedankens, der Poeſie. Und doch iſt dieſes Vehikel ſo zäher Natur, daß es nicht blos dieſes, ſondern noch etwas Anderes ſein will, denn dieſe Tongeiſter wiſſen, daß ihnen noch ein anderes Leben zu leben beſchieden iſt. Und dies zu verleugnen hindert ſie alle Macht ihres Beherrſchers doch nicht. Und bei jeder Regung flüſtern ſie uns zu, daß ihre wahre Heimath eine andere ſei, ihre wahre Sprache die Sprache des Unausſprechlichen ſei. So bleibt der Gedankenflug des Herrſchers doch

Digitized by Google

an der eisernen Ankerkette der Musik gefesselt und der Dualismus ist nicht zu überwinden.

Es ergiebt sich für uns, daß, so groß auch die künstlerische That Liszt's erscheint, so hohe Intelligenz auch diese Künstlernatur offenbart, jene symphonischen Dichtungen im Allgemeinen einem, allerdings genialen und dem musikalischen Schlendrian den Todesstoß versetzenden, künstlerischen Irrthum ihre Entstehung verdanken, da sie auf dem Boden der reinen Musik ein Princip verwirklichen, welches mit dem Wesen dieser Kunstsphäre in Widerspruch steht. Derjenige, wie gesagt, für den die Empfindung nicht den Schwer- und Mittelpunkt der Musik bildet, der ihn im Gedanken sucht, muß allerdings in Liszt das Höchste erblicken, was bis jetzt die Instrumentalmusik geleistet hat. Mit ihm wollen wir auch nicht weiter rechten, wenn er, wie Brendel in Liszt einen Progonen erkennt, wie wir uns auch ruhig den Einwand gefallen lassen müssen, daß „durch eine Grenzcommission nicht festzustellen sei, wie weit die Grenzen der reinen Musik gehen", uns damit tröstend, daß für unser Gefühl allerdings eine ziemlich bestimmte Grenze gegeben ist. Zur besseren Verdeutlichung unseres Glaubensbekenntnisses gestatten wir uns nur noch folgende Worte anzuführen, die wir jüngst in einem Blatte lasen: „Der Gedanke hat in der Musik einen großen Werth, einen Werth, der den Unparteiischen immer bestimmen wird, die neue Schule gegen die Routine in Schutz zu nehmen; aber der Gedanke darf in der Musik nur vermittelt auftreten. Die

Digitized by Google

Musik muß erst der höhere Logarithmus des Gedankens werden, gerade das Widerspiel einer Thatsache, das Product nur einer Anregung durch die Thatsache. Den Gedanken selbst geben, ihn so hervorrufen wollen, daß er in greller Unmittelbarkeit vor uns steht, erzeugt Wirkungen, die die Musik arm, statt reich machen, die sie zur bloßen Illustration des Wortes herabwürdigen, zur Tonmalerei, die in erschreckender Beliebigkeit jede feste Gestaltung flieht und das, was sie im Steigen von unten nach oben ist, eben so gut auch sein könnte, wenn die Leiter von oben nach unten ginge. Endlich gleicht eine solche Musik, die etwas außer der Musik Liegendes zur unmittelbaren Anschauung bringen will, den Gebehrden eines Stummen, der mit ängstlichen Kampfe sich mühet, Sprache zu gewinnen". Das heißt mit anderen Worten: Die Musik ist wesentlich und vor Allem eine Kunst der Stimmung, nicht der Vorstellung, des Gedankens, hierfür ist die Poesie da. Das Streben einer Kunst nach Erweiterung ihrer Grenzen erkennen auch wir als ein natürliches, auf der Ahnung beruhend, daß die einzelne Kunst nicht die ganze Kunst ist, allein auf Kosten ihres Wesens darf es unter allen Umständen nicht geschehen, jede Kunst mag sich nur dabei beruhigen, daß sie in ihrer Weise auch die ganze Schönheit hat, diese die Schönheitsidee sich nur in der Besonderheit der Kunst verwirklichen kann, wie außer Vischer neuerdings Zeising genugsam gezeigt hat. Die höchste Aufgabe jeder Kunst besteht nach Zeising darin, sich innerhalb ihrer Grenzen zur höchsten Vollkommenheit auszu-

Digitized by Google

bilden. Sonst läuft auch die genialste Persönlichkeit wie Liszt Gefahr nur Zwittergestalten hervorzubringen.

Da bei Liszt die poetische Idee, der Gedanke allmächtig schaltet, so darf es uns nicht Wunder nehmen, wenn seine Zeichensprache sich nicht in den zeitherigen Formverhältnissen der Symphonie bewegt, wenn ihm die Drei- und Viersätzigkeit nicht musikalisches Princip der Gestaltung ward. Daß sich sein kühner Gedankenflug seine eigenen Bahnen sucht, in denen er kreist, daß seine Ideen sich selbst jedesmal die passende Form suchen, wer wollte ihm dieses Recht bestreiten? Es ist durchaus ungerecht, vom musikalischen Standpunkte aus Liszt einen Vorwurf daraus zu machen, daß er nicht mehr Symphonien von drei oder vier Sätzen schreibt. Wir haben aber gesehen, daß der künstlerische Standpunkt des Symphonikers Liszt merkwürdiger Weise nicht im Elemente der Musik den Schwerpunkt hat, wir dürfen daher auch nicht einen Maaßstab, und sei es der Beethoven'sche, in dieser Beziehung an ihn legen. So finden wir, wie wir schon oben andeuteten, die freie Form seiner Zeichensprache von seinem Standpunkte aus ganz in der Ordnung und finden im Allgemeinen gar nichts Formloses darin. Für Liszt mögen die typischen Formen, wie sie Beethoven hat, in dieser selbstständigen Ausbildung und Abgeschlossenheit allerdings mehr oder weniger „Schablone" und Schranke sein. Allein die Tongeister, deren er sich doch bedient, könnten, so dünkt es uns, mit Recht sagen, daß ihre wahre Selbstständigkeit gerade nur in jenen Typen vollständig

Digitized by Google

zu verwirklichen sei. Diese Tongeister können ja nicht vergessen, wie sehr sie ein anderer Herr und Meister verherrlichte. Daß Beethoven die Viersätzigkeit nie in der Symphonie aufgegeben hat, beweist, daß er, der sich am wenigsten an starr verknöcherte Formen zu binden liebte, eben nur in ihr die Universalität seines Fühlens verwirklichen konnte. Daß die Drei- und Viersätzigkeit nicht blos auf das Recht der Verjährung zu pochen braucht, daß sie vielmehr tief psychologisch begründet und für den wahrhaft in Tönen dichtenden Meister keine Schranke, noch Schablone ist, das hat Beethoven durch die That bewiesen; es hat dies auch die Wissenschaft der Aesthetik gezeigt, in welcher Beziehung wir auf Köstlin verweisen. Er begründet (§ 815 der Vischer'schen Musikästhetik) ausführlich, daß für die Formen der Sonate, des Concerts, der Symphonie u. s. w. die Dreiheit und Vierheit von Sätzen eine ganz normale Form ist, weil sie das unmittelbare Bild des Pulsschlags der Wirklichkeit des Lebens darstellt, dessen Veranschaulichung eben das Motiv und der Sinn und der Zweck dieser Gattungen sei. Die reiche, so umfassende und tiefe Welt des Fühlens, wie sie in Beethoven lebt, wie hätte sie auch Raum gehabt in den knappen Formen der Liszt'schen Compositionen mit ihrem steten Wechsel von langsamen und schnellen Sätzchen, mit ihrem kurzen Verweilen in einzelnen Stimmungen — so weit hier noch von Stimmungen die Rede ist und die herrschenden Gedankenvorstellungen solche zulassen —. Diese Beethoven'sche Universalität brauchte einen größeren

Digitized by Google

Rahmen, in den sie den Gefühlsstrom ergießen konnte. Um wie viel reicher und die Tiefen der Menschenbrust erschöpfender ist doch diese Welt im Vergleich zu der Liszt'schen Tonwelt mit ihrer Tendenz nach Centralisation, wie man es nennen könnte, nach Concentration der Musik auf ein paar Hauptmotive, die immer und immer wiederkehren, je nachdem die Idee es gebietet und nur durch das allerdings zauberhafte Colorit vor Einförmigkeit bewahrt werden! Um wie viel reicheren und mannichfaltig verschlungeneren Wurzeln ist doch entkeimt die Beethoven'sche Seelenmalerei im Vergleich zu der pointirten microscopischen Deutlichkeit der Liszt'schen Tonsprache, zu dieser kupferstichartigen Zeichnung, wenn uns dieser Ausdruck gestattet ist! Wenn wir das Allbild des Lebens, welches uns Schöpfungen wie Beethoven's Eroica, C-moll- und D-moll-Symphonie abspiegeln, mit den Einzelbildern in Werken wie Liszt's Orpheus, Mazeppa und Tasso zusammenhalten, so erscheint hier die Musik nur wie ein Mikrokosmus, während sie dort, wie ihr wahres Wesen auch ist, (vergleiche Zeising's ästhetische Forschungen) im vollesten Wortsinne Makrokosmus bleibt. Sehr richtig bemerkt Marx schon in Bezug auf Berlioz (Musik des 19ten Jahrhunderts Seite 162): „Der Chor der Instrumente, diese neue Welt des Musikdaseins soll sich für die Abenteuerlichkeiten eines Harold (wir setzen hinzu: und Mazeppa) oder eines verwilderten Kunstjüngers hergeben? Dergleichen, unendlich tieferen Gehaltes, vertraut Beethoven (in seinen Sonaten Op. 110, 111, F-moll, Cis-moll) dem

Digitized by Google

einzeln-subjectiven Klavier; dem Chor, der Symphonie fallen ganz im großen Sinne der alten Tragödie die allgemeinen Zustände und Interessen zum Antheil". —

Daß Liszt nächst Wagner und Berlioz die bedeutendste künstlerische Persönlichkeit der Gegenwart, daß, wie einma gesagt wurde, manche andere deutsche Kapellmeister zusammen noch keinen Liszt ausmachen, damit stimmen wir mit seinen glühendsten Verehrern überein. Aber Nichts kann uns in der Ueberzeugung wankend machen, daß Liszt bedeutend überschätzt wird selbst von den besonnensten Vertretern der musikalischen Fortschrittspartei. Wir wissen, daß die Acten über Liszt noch nicht geschlossen sind, wir wissen auch, daß unsere Stimme gegen Männer von solcher Ueberzeugungsfestigkeit, Ueberzeugungstreue und Höhe der Kunsteinsicht, wie vor Allem Franz Brendel, wenig in die Wagschaale fällt; wir mußten aber unsere subjective Ueberzeugung aussprechen, dies gebot uns unser musikalisches Gewissen. Und dies letzte Bekenntniß erlaubt es uns noch abzulegen: Wir finden zwar nicht das Ideal der Gegenwart in seiner Reinheit in Liszt verwirklicht, aber wir verehren in ihm die größte Intelligenz auf musikalischem Gebiete. Wir erblicken in ihm nicht den Schöpfer einer wahrhaft tiefen Gemüthswelt, allein wir bewundern in ihm den größten Meister des musikalischen Esprit, der musikalischen Geistreichheit, die reifste Frucht der Espritperiode, als deren Begründer Chopin zu betrachten ist. In diesem Sinne kennt unsere Bewunderung Liszt's keine

Digitized by Google

Grenzen, und wir vergessen dabei gern auf Augenblicke, daß ein Musiker Namens Beethoven gelebt hat; ja unsere Begeisterung über diese glänzende Verkörperung des Esprits mag sich selbst so steigern und diese neue Welt uns so berücken, daß wir nicht gewahren, wie sich unvermerkt „der Schleier der Maja" über die Göttin, genannt Idee ächt musikalischer Schönheit, als bergende Hülle herabsenkt. —

Wir stehen am Ende. Es verhält sich mit dem Lande der reinen Tonkunst, das wir jetzt durchwandert haben, gleichwie mit dem Lande des reinen Verstandes, welches Kant in seiner Vernunftkritik durchreist hat. Auch dieses Land der reinen Tonkunst „ist eine Insel und durch die Natur selbst in unveränderliche Grenzen eingeschlossen". „Es ist ein Land der Schönheit (ein reizender Name) umgeben von einem weiten und stürmischen Oceane, wo manche Nebelbank und manches bald wegschmelzende Eis neue Länder lügt, und indem es den auf Entdeckungen herumschwärmenden Seefahrer unaufhörlich mit leeren Hoffnungen täuscht, ihn in Abenteuer verflicht, von denen er niemals ablassen, und sie doch auch niemals zu Ende bringen kann". Diese Gedanken ruft die Betrachtung der Geschichte symphonischer Kunst recht lebhaft in uns hervor. Und plötzlich tritt uns wieder die erhabene Gestalt jenes „Seefahrers" in ihrer ganzen Größe vor die Seele, jenes Helden

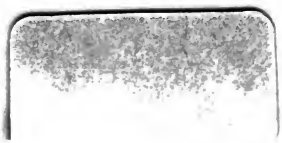
Digitized by Google

der kühn den Ocean durchfurcht und doch die Insel der Schönheit stets als leuchtenden Kompaß im Auge behielt, damit er sich nie verirre. Dieser Glücklichste von Allen, der Genius, welcher mit dem Blute seines Herzens für die selige Freiheit des reinen Fühlens kämpfte wie Keiner und als Siegespreis zum Lohne seiner That die Palme höchster Schönheit errang, der Genius, der nur in Tönen dichtete, dieses menschgewordene Ideal der reinen Tonkunst ist

Ludwig van Beethoven!

Dresden, Druck von C. Heinrich.

Mus 1512.215.2
Beethoven's Symphonien nach ihrem I
Loeb Music Library
BCP4220
3 2044 041 048



Digitized by Google

Digitized by Google